WITHDRAWN FROM
FINE ARTS LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rassegnadarteant1909unse

E. W. Forbes.

Pubblicazione mensile. Conto corrente colla Posta.

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GVIDO CAGNOLA

E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE

MILANO VIA CARLO DE CRISTOFORIS 6

ABBONAMENTO ANNVO

MILANO L. 18 · NEL REGNO L. 20 · ESTERO L. 23

VN NVMERO SEPARATO L. 2

ALFIERI & LACROIX · MILANO

Montally. 908

ESCE UNA VOLTA AL MESE IN FASC. DI 16-20 PAGINE CON RICCA APPENDICE DI CRONACA, CORRIERI, VENDITE, ECC.

ABBONAMENTO ANNUO:
MILANO L. 18 – NEL REGNO L. 20
ESTERO L. 23
UN FASCICOLO SEPARATO L. 2

OGNI FASCICOLO RECA OLTRE AD UNA CINQUANTINA DI INCISIONI INTERCALATE PARECCHIE TAVOLE FUORI TESTO

La « RASSEGNA D'ARTE » diretta da Guido Cagnola e F. Malaguzzi Valeri inizia col 1909 il nono anno d'esistenza. Essa, dopo le radicali trasformazioni tipografiche subite l'anno scorso per opera dei nuovi editori, è indubbiamente la più bella e meno costosa rivista d'Arte Antica che si pubblica in Italia. Ogni fascicolo mensile, adorno di una cinquantina di incisioni e di numerose tavole fuori testo, pubblica articoli dovuti ai più reputati studiosi d'Arte italiana. Nelle pagine dedicate alla cronaca ed ai corrieri si riuniscono tutte le notizie più importanti degli avvenimenti artistici del mese: queste pagine saranno per quanto possibile illustrate. Studi su pitture, sculture, architetture, si alterneranno a ricerche storico-artistiche ed a lavori illustranti i più vari rami delle arti decorative. Una speciale serie di articoli sulle « Gallerie e raccolte private » è in preparazione per far conoscere numerose opere ora apprezzabili solo a pochi fortunati; altri importanti studi verranno dedicati alle opere d'arte italiana esistenti nelle gallerie estere, alla illustrazione delle migliori opere raccolte nelle troppo poco conosciute gallerie delle nostre città di provincia, e ad ogni avvenimento artistico che interessi l'arte italiana.

Speciale cura verrà dedicata alla pubblicazione di articoli illustranti le arti decorative: stoffe e tessuti, vetri e ceramiche, fregi pittorici ed opere di scultura, ferri battuti, decorazioni e rilegature di libri, oreficerie e lavori di cesello, mobili, cuoi lavorati, tutta una varia e numerosa serie di cose belle verrà illustrata nella nostra rivista, e la pubblicazione di splendide riproduzioni potrà essere anche di pratica utilità nelle creazioni delle industrie moderne.

In questo fortunato periodo di risveglio negli studi e nelle ricerche nel campo dell'arte, mentre le quotidiane notizie di scoperte e discussioni stimolano ad una più vasta e profonda conoscenza del nostro invidiato patrimonio artistico, la « RASSEGNA D'ARTE » si renderà necessaria consigliera per tutti coloro che all'arte si interessano.

La splendida accoglienza fatta dal pubblico degli amatori e conoscitori d'arte, alla nostra riproduzione tricromica del

CENACOLO VINCIANO

ci ha invogliati a farne eseguire una nuova, dopo il felice restauro del prof. Cavenaghi. Questa nostra tricromia è così la prima e più fedele riproduzione a colori del CAPOLAVORO DI LEONARDO ottenuta direttamente dall'originale, ritornato, per le sapienti cure del benemerito ristauratore, almeno in parte, allo splendore primitivo.

QUESTA TRICROMIA (FORMATO DEL CARTONE CIRCA CENTIMETRI 30 × 50) VERRÀ SPEDITA GRATUITAMENTE A TUTTI COLORO CHE INVIERANNO ALLA NOSTRA AMMINISTRAZIONE L'IMPORTO ABBONAMENTO 1909 ENTRO IL 31 GENNAIO P. V.

AD OGNI ABBONATO CHE NE PROCURERÀ UNO NUOVO, INVIEREMO, GRATUITAMENTE FRANCO DI PORTO UNA COPIA DELLA NOSTRA PUBBLICAZIONE POSTA IN VENDITA AL PREZZO DI LIRE 5.

VENEZIA - DIECI ACQUEFORTI
di G. MITI ZANETTI

Indirizzare le corrispondenze impersonalmente a

« RASSEGNA D'ARTE »
Milano, Via Carlo De-Cristoforis,

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX GENNAIO 1909 N. 1.

G. Gerola — Giambellino del Museo di Verona.

Gustavo Frizzoni — I nuovi acquisti dell' Ermitage di Pietroburgo.

Carlo Gamba — Alcuni ritratti di Cecchino Salviati.

Carlo Malagola — L' Esposizione d' Arte Sacra a Venezia.

F. Ferrettini — La risurrezione di una chiesa del quattrocento.

F. Mason Perkins — Un dipinto sconosciuto di scuola lombarda.

Aldo De-Rinaldis — La testa di cavallo in bronzo nel Museo di Napoli.

Diego Sant'Ambrogio — Un dipinto luinesco a Poasco presso Chiaravalle milanese.

Ugo Nebbia — Vecchi balconi a Milano.

TAVOLE FUORI TESTO — Giovanni Bellini - Madonna col Bambino.
Scuola lombarda - Madonna col Bambino.
Testa di cavallo in bronzo del Museo di Napoli.

CRONACA: Corriere da Assisi (Lorenzo Fiocca) - Corriere da Monza (M.) - Corriere da Firenze.

NOTIZIE: Onoranze a Camillo Boito (G. M.) - Polemiche artistiche (Prof. Antonino Salinas, Lorenzo Fiocca.)

VENDITE — BIBLIOGRAFIA — DALLE RIVISTE.

ITALIA

BOLOGNA. — **Una lapide in onore dei Carracci.** — Il 6 dicembre Bologna ha sciolto un debito di riconoscenza inaugurando sotto il portico della Pinacoteca una lapide dedicata ai tre Carracci, Ludovico, Annibale ed Agostino.

Il bel monumento, ornato da un medaglione dei tre Carracci, opera di T. Golfarelli, reca la seguente epigrafe dettata da Ugo Bassini:

In questa casa delle arti — Dove perpetui durano — Gli ammaestramenti — Di Ludovico, Annibale — Ed Agostino Carracci — Quì dove è il tempio — Delle loro opere immortali — Un comitato di cittadini — E gli artisti della Società — « Arte e Vita » — Nel novembre dell'anno 1908 — Posero.

BOLOGNA. — **Per la Cappella della B. V. Immacolata in San Petronio** — Tra i restauri in S. Petronio ve n'è uno che ancora si deve compiere e che la devozione dei Bolognesi ha decretato a ricordo del cinquantesimo anniversario della proclamazione del dogma dell' Immacolato Concepimento della Vergine.

Appunto in quest'anno, il 4 dicembre, si compie il centenario dacchè la statua della Madonna Immacolata del tempio di S. Francesco, chiusa dalla rivoluzione francese, fu trasportata in S. Petronio, e gli atti della congregazione della Immacolata dicono che appunto in tale giorno il cardinale Carlo Oppizzoni, Arcivescovo di Bologna, consacrò l'altare e benedì la nuova cappella dedicata a Maria.

È doloroso che questa data non abbia potuto coincidere con l'apertura della cappella restaurata secondo lo stile del tempio, soddisfacendosi così alfine al voto del popolo di Bologna.

Ora tuttavia sono pronti i progetti, già da qualche tempo esposti nella Basilica e comprendono vari disegni, fra i quali l'ancona in legno dorato, e una serie di custodie architettoniche in legno pei reliquari, quelli per la cancellata, per le vetrate delle grandi bifore, per l'altare con palio d'arazzo.

È noto che si raccolsero offerte quattro anni or sono per questa cappella; esse però non sono sufficienti. Ora il Comitato, disposto a spingere alacremente l'opera dei restauri, ha fatto stampare delle cartoline coi disegni dei restauri le quali sono vendibili presso il custode della Basilica, e si stanno procurando cespiti adeguati.

FAENZA. — **Società fra gli amici dei monumenti e mostra biennale d'arte** — Per iniziativa della *Società per il Risveglio Cittadino* si è costituito, a nobile imitazione della vicina Toscana,

passare per abruzzese, giacchè la sua patria non è neppure finitima degli Abruzzi. Questo B. Giovanni entrò nell'ordine [6] dei Minori, tuttora nascente, in età più che verde. Trascorsi parecchi anni in Italia, e meritatasi fama di uomo perfetto, fu mandato a estendere l'ordine nascente nella Francia meridionale, la classica Linguadoca, che fu poi uno dei terreni più fecondi per l'azione dei frati minori. Vi si trattenne 25 anni, e poscia, incominciando ad invecchiare, chiese ed ottenne di ritornare in Italia. Il nostro Beato fu pertanto mandato in Francia se non dopo il 1220, (e la circostanza preziosa per il nostro assunto, dell'essere cioè egli stato lungamente in Francia, induce a far supporre che possa essersi occupato di arte e di architettura occupazione del resto comune alle comunanze religiose non che alle presenti benedettine, e in maniera che, al suo ritorno in Italia cioè dopo il 1245, abbia potuto dar consigli nei disegni per la basilica superiore di S. Francesco, in cui solo verso il 1254 il frate Filippo di Campello appare (col breve d'Innocenzo IV) quale *dilecto filio* e *magistro et præposito operi,* cioè maestro [7] preposto all'esecuzione della fabbrica. Il semplice fatto che nella bolla di Gregorio IX si fa cenno di fra Giovanni da Penna, come architetto, il considerare che fra Giovanni da *Penna S. Giovanni* sia stato a lungo in Francia (ove senza dubbio potè occuparsi di arte e di architettura, forse più dal lato artistico che in quello pratico costruttivo), il notare infine che il medesimo frate fu di ritorno in Italia dopo 25 anni della sua dimora in Francia meridionale e cioè verso il 1245 o poco dopo, e prima quindi del breve d'Innocenzo IV (10 Luglio 1254), autorizza a credere che non frate Giovanni da Penne (il presunto abruzzese del Venturi), ma il Beato Giovanni da Pinna o *Penna S. Giovanni* della diocesi di Fermo sia colui che forse ispirò o coadiuvò frate Filippo di Campello nei disegni dell'insieme e dei particolari decorativi della basilica superiore di Assisi. In questa costruzione infatti, tanto evoluta e nuova per i particolari decorativi, è manifesto più che l'intervento di frate Filippo di Campello architetto della chiesa di S. Chiara in Assisi: l'influenza di una mente educata alla scuola di Francia o di un architetto di provenienza del reame di Federico II, ove si costruivano chiese gotiche, solenni come in nessuna parte d'Italia al tempo di quell'imperatore.

Da quanto si è venuto dicendo ne consegue che bisogna escludere la supposizione del Venturi, cioè che il frate Giovanni da Penna ispiratore o coadiutore nei disegni della basilica superiore di Assisi, sia un abruzzese; come pure bisogna escludere l'altra supposizione del dotto scrittore allorquando vede nella cattedrale di Lanciano, cominciata nel 1227, localizzata in Italia per prima l'arte gotica importata dai Cistercensi, poichè con semplice giuoco di date si potrebbe invece dimostrare come l'arte gotica francese si sia per prima localizzata in Sicilia, e cioè nel 1220 nella chiesa di *Santa Maria degli Alemanni* in Messina, eretta sotto gli auspicî del grande Federico II, come pure nella medesima epoca altre costruzioni affini sorsero in Sicilia, divenuta una delle residenze favorite di quell'imperatore.

* * *

Messaggero di più chiara luce sarà chi, meglio investigando in Francia la vita e le opere di B. Giovanni da *Penna S. Giovanni* (della marca anconetana) saprà con maggior prova di documenti far risplendere l'operosità religiosa ed artistica dell'umile frate italiano, qualità che ebbe forse in comune col frate Filippo di Campello, destinati entrambi ad eternare nell'opera meravigliosa del S. Francesco della basilica di Assisi la memoria del pellegrino spirituale, dell'umile Francesco.

LORENZO FIOCCA.

---

(1) A. VENTURI. - *La Basilica di Assisi.*

(2) A pianta quadrata, secondo cioè lo stile romanico.

(3) A. VENTURI, op. cit. pag. 31.

(4) Il signor P. CAMPELLO DELLA SPINA, nella sua monografia di recente pubblicata *sull'architetto che portò a termine la basilica francescana,* molto si attiene al breve d'Innocenzo IV, ma punto esamina i caratteri decorativi francesi che nettamente contraddistinguono la chiesa superiore di S. Francesco da quella di Santa Chiara.

(5) Così designato negli *Analecta Franciscana.*

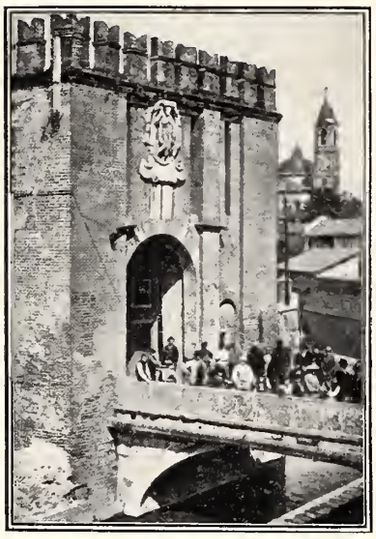
(6) Esso non ebbe principio formalmente che con l'approvazione della regola avvenuta la prima volta nel 1209; fino al 1219 ben poco avevano potuto i Minori diffondersi all'estero, e infatti quasi tutti coloro che erano stati inviati, tornarono indietro scoraggiati, presentando i loro lamenti nel capitolo del 1219.

(7) Circa il valore od il significato della parola *magistro* si legga: BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma.* - MERZARIO, *I maestri comacini.* - ALEANDRI, *Maestri da muro e Architetti lombardi.*

(8) Vedi *Rassegna d'Arte,* anno VIII, fasc. XII. - L. FIOCCA, *Monumenti siciliani del medioevo inediti e poco noti.*

CORRIERE DA MONZA

Una demolizione inutile. — Poichè vedo che i periodici d'arte non se ne sono occupati è bene che i lettori della *Rassegna d'Arte* sappiano che poco tempo fa si è demolita, a Monza, l'antica porta medioevale dei Gradi. Della costruzione quadrangolare in laterizi sormontata da un giro di merli a coda di rondine, riporto due illustrazioni, da due punti di vista diversi, magra consolazione dopo l'inutile demolizione. Diciamo inutile perchè con un po' di buona volontà da parte del Comune — che si è trincerato dietro il supposto danno finanziario di far girare intorno al monumento la strada nuova — e delle autorità artistiche tutorie (che, si dice, hanno permesso la cosa) si sarebbe certamente impedita la nuova demolizione che venne a togliere a Monza, che certo non ne abbonda, uno dei suoi edifici più caratteristici. Il conservatore dei monumenti del luogo Bagatti Valsecchi lodevolmente protestò e, a suo tempo, chiese al Ministero che si vietasse la demolizione ma il Ministero non si fece vivo. Su questo e su altri fatti che provano la poca cura di chi dovrebbe tutelare il patrimonio edilizio monzese avremo a ritornare quando una nostra inchiesta in proposito sarà esaurita. M.



MONZA - PORTA DEI GRADI DISTRUTTA

LA PORTA E IL PONTE SUL LAMBRO

CORRIERE DA FIRENZE

Per la legge sulle Antichità e Belle Arti. — Il pubblico è stato informato dai giornali dell'agitazione promossa dalla veramente benemerita *Associazione per la difesa di Firenze antica,* a cui presiede il Principe Don Tommaso Corsini, per ottenere che venga finalmente discussa in Senato la legge sulle antichità e belle arti da sostituire a quella del 22 giugno 1908, tante volte prorogata.

La circolare che l'Associazione inviò a tutti coloro che si interessano alle sorti del nostro patrimonio artistico, e porta le firme di T. Corsini, Gamba, Ojetti, Orvieto, ricorda con termini equi e dignitosi l'assoluto bisogno di regolare in modo non provvisorio ma definitivo la conservazione degli oggetti d'arte di vero pregio in Italia.

Certo lo Stato ha il dovere di impedire l'esodo dall'Italia dei cimelî la cui scomparsa porterebbe danno materiale e morale al Paese e quindi di limitare in questo campo il diritto di proprietà, ma il legislatore si è studiato di farlo col regime meno vessatorio pei cittadini. Inoltre egli stabilisce il modo di costituire il fondo indispensabile agli acquisti del Governo, quando eserciterà il diritto di prelazione, ed all'aumento delle pubbliche raccolte. Finalmente, così come avviene presso altre nazioni, quali ad esempio la Francia ed il Belgio, verranno d'ora innanzi protetti i paesaggi, le acque, i luoghi interessanti per carattere pittorico o storico.

Speriamo che i senatori, altrettanto riguardosi dei diritti privati che del bene pubblico, diano premura di discutere la legge a cui non vorremmo toccasse la triste sorte di impinguare quegli archivi ove dormono innumerevoli progetti, frutti di vane fatiche.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX GENNAJO 1909 N. 1

IL GIAMBELLINO N. 77 DEL MUSEO DI VERONA.

Preziosissima fra i dugento e più dipinti pervenuti nel 1871 al Museo civico di Verona per generoso legato del conte Cesare Bernasconi, è certamente la Madonna di Giovanni Bellini che ora porta il n. 77 della Pinacoteca.

Quando il Bernasconi l'abbia acquistata non si conosce: il quadro non è tuttavia elencato nella descrizione dei suoi dipinti pubblicata nel 1851. (1)

Da una nota apposta invece dal pittore Carlo Ferrari, detto il Ferrarin, al catalogo manoscritto della quadreria Bernasconi passata al museo (2), si apprende come la tavola si custodisse altra volta " *in casa Tiepolo a Venezia* ".

Ed è ben naturale che il dipinto si trovasse in origine nella città delle Lagune, dove la squisita sua grazia lo rese caro alle famiglie patrizie della Dominante, cui era tradizionale il culto per le aristocratiche bellezze dell'arte. E già sul finire del secolo XV la composizione fu imitata da un qualche seguace — cui collegasi altresì l'ancona alla Madonna dell'Orto — in quella tavola che, acquistata nel 1821 dalla collezione Solly, figura al n. 1177 del regio Museo di Berlino ed è generalmente ritenuta opera del maestro. E più tardi ancora un altro copista ebbe a replicarla nel dipinto che Ferdinando Cavalli legò nel 1891 al comune di Padova e che ora si conserva al n. 431 di quel civico museo. Quest'ultima tavola reca nel rovescio, in caratteri del settecento, la scritta " *N. D. Marina Giustinian Cornaro Cavaliera S. Polo* ", riferentesi appunto alla proprietà del quadro da parte di Marina Giustinian Lolin, sposata nel 1725 a Gerolamo Corner — che Filippo V di Spagna creò cavaliere nel 1741 (3).

Nella raccolta Bernasconi l'ancona passava come scuola veneta; e lo stesso Ferrarin vi aveva scorta " *la prima maniera dei* (sic) *Bellini* ". Come poi nascesse l'insensata assegnazione alla scuola fiorentina, consacrata tuttora nella fotografia Brogi, non è noto. Certo si è che già il Morelli, protestando contro quella attribuzione, avanzò per primo esplicitamente il nome di Giovanni Bellini (4); e Gustavo Frizzoni insistette più tardi non invano su tale asserto, dacchè ogni dubbio sulla paternità del dipinto non pareva ancora tramontato (5); e finalmente Lionello Venturi ne illustrò la composizione, riportandola fra i primi saggi del periodo che corre dal 1460 al 1480, e raffrontandola colle altre Madonne di quell'epoca decisiva nell'attività dell'artista (6).

La Madonna di Verona emerge da uno dei soliti davanzali di pietra, su cui posa il Bambino: ma per la prima volta l'autore azzarda la scena nello sfondo dell'aperto cielo, rinunziando ai minuti e diligenti motivi del paesaggio ed alla suntuosità della cortina di ricco tessuto, pauroso che i dettagli di minor conto avessero a guastare l'effetto principale, e conscio di poter raggiungere lo splendore della signorilità anche abbandonando la facile risorsa dei damaschi e dei broccati.

Dalla fulgida luminosità delle nubi la mite figura della Vergine si stacca armoniosamente in virtù dell'ampio manto che tutta la avvolge e che il pittore ha tipicamente colorato di quella mesta sua tinta rosso brunastra: l'etereo velo del capo scomparisce quasi al contatto della fronte pensosa, mentre la tunica azzurra si perde nel buio delle ombre: solo qualche riverbero di luce accentua l'aurea bordura del manto, così come illumina le carni ed indora i fulvi riccioli del Putto. Le belle e lunghe mani verginali sorreggono alla vita il Bambino, vestito di semplice e candida camiciola; ed egli piega ancora le piccole gambe inesperte sotto il peso del corpo, in quell'atto così infantilmente naturale e grazioso che pur si nota nella Madonna di Brera e delle Gallerie di Venezia. Ma nel mentre egli volge il visino soffuso di pensiero alla Madre, stringe a lei colla manina il pollice della destra: così come aveva già voluto Jacopo nella Vergine degli Uffizi ed in quella scomparsa del Magistrato del Monte Novissimo, e come Giovanni stesso ripetè nelle altre sue Madonne di quel tempo — della raccolta Crespi e della quadreria Frizzoni, nonchè nella già ricordata di Venezia.

Che se, malgrado tante rispondenze dei tipi e della tecnica — e fra i confronti più evidenti c'erano altresì quelli colle due icone di Torino e di Rovigo — per tanti anni non fu riconosciuta o fu messa in dubbio l'aggiudicazione al Giambellino di quella di Verona, non ultima causa del fatto devesi ricercare nelle tristi condizioni in cui la tavola era giunta sino a noi (1).

Non così però oggi, dopochè la munifica iniziativa di Guido Cagnola volle affidato il dipinto alla mano squisitamente esperta del Cavenaghi: ed il benemerito restauratore ebbe con scrupolosa pazienza a pulire tutto il quadro dai vecchi restauri, levando a punta di spillo i ritocchi eseguiti ad olio, e rimettendo per tal modo in vista altresì le caratteristiche pieghe del gomito sinistro, che erano rimaste occultate sotto i goffi rifacimenti.

Così, risorta a vita nuova, la Madonna del grande maestro ritorna oggi fra le sale del palazzo Pompei a rifulgere superbamente fra i gioielli della pinacoteca veronese, pur non disdegnando la vicinanza di tanti dipinti che le rievocano lontane memorie di graditi tirocini, di feconde collaborazioni e di insegnamenti imperituri.

G. Gerola.

(1) *Descrizione dei dipinti raccolti dal Dott. Cesare Bernasconi nella sua casa di Verona.* Verona, 1851.

(2) *Catalogo con stima dei quadri componenti la pinacoteca di ragione del Dott. Cesare Bernasconi, lasciata in proprietà col testamento 27 dicembre 1869 al Comune di Verona:* n. 176 (Presso il civico museo).

(3) Da gentile comunicazione del cav. Pietro Bosmin.

(4) I. Lermolieff: *Die Galerien Borghese und Doria.* Leipzig, 1890, p. 343.

(5) G. Frizzoni: *Alcuni appunti critici intorno alla Galleria di Verona* (*Rassegna d'Arte*, IV, 3) pag. 36.

(6) L. Venturi: *Le origini della pittura veneziana.* Venezia, 1907, pag. 368.

(1) Si vedano le fotografie eseguite prima del restauro: Anderson 12486, Brogi 14609, Lotze 36.

I NUOVI ACQUISTI DELLA GALLERIA IMPERIALE DELL'ERMITAGE A PIETROBURGO

Questa grande galleria, fondata mercè le solerti cure dell'imperatrice Caterina II, viene noverata, come si sa, fra le più ricche e cospicue pinacoteche del mondo civile.

Largamente fornita massimamente di opere delle scuole fiamminghe, olandesi e francesi, conta pure circa cinquecento dipinti appartenenti alle scuole spagnuola e italiana.

Ben che anche in Russia non corrano favorevoli i tempi ora per le belle arti, pure, in grazia di una propizia circostanza, furono fatti per detta galleria alcuni acquisti recentemente, dei quali ci piace qui fare un breve cenno colla scorta delle riproduzioni fotografiche che ci vennero comunicate.

Si tratterebbe in primo luogo di una tavola di medie proporzioni, nella quale senza fatica rileviamo i tratti caratteristici del bresciano Girolamo Romanino. Vi è dipinta a mezza figura la Madonna che tiene il Bambino seduto sopra un parapetto; sopra un rialzo a canto a lei un vaso di graziose e ben proporzionate linee, (degno di essere riprodotto dalle fabbriche di vetri a Murano), contenente alcuni fiori. In questo quadro si manifestano chiaramente i pregi e i difetti del pittore, spontaneo, efficace negli effetti del chiaroscuro, per non parlar del colore che dalla fotografia stessa s'indovina succoso e pieno di vigore. Nelle forme del corpo umano, come di consueto, tende al tarchiato e al tozzo, accennando ad una disposizione a coltivare dei tipi robusti, rispondenti al vero, fra quanto lo circondava, anzi che a idealizzarli in ragione del significato mistico del soggetto.

GIROLAMO ROMANINO - Madonna col Bambino.
Pietroburgo - Ermitage.

La Madonna testè acquistata dalla galleria dell'Ermitage trova i suoi riscontri in più di una, tuttora conservate fra noi. Basterebbe citare in proposito quella della Pinacoteca di Brera, dal defunto prof. Bertini scelta fra i quadri dati in deposito dalla galleria dell'Arcivescovado milanese, dove apparisce la figura del Putto grasso e tondo, quasi un otre riempito, ma di smagliante colorito, come lo è alla sua volta analogo soggetto in una tavola dell'autore, facente parte della preziosa raccolta del cavalier Aldo Noseda, non che in una terza, nella quale il Bambino si trastulla con un cagnolino *pinch*, quadro tuttora conservato nella villa signorile del nostro defunto amico G. Batt. Vittadini ad Arcore presso Monza.

In tutti questi quadri, da assegnare verosimilmente all'età media della sua lunga carriera vitale di 86 anni, non meno che in altri, l'autore rivela la sua grande abilità e speditezza nel maneggio del pennello, per cui riuscì assai pratico ed abile nella pittura a fresco, — come dimostrano molte sue opere eseguite nel Bresciano e massimamente in quel mirabile castello di Trento, che aspetta tuttora di essere sottratto all'uso di caserma e ridotto a museo, come lo è il nostro a Milano.

* * *

L'altro acquisto di cui abbiamo a rendere conto consiste in due tavole di scuola germanica, già appartenenti ad una pala d'altare. Dove si trovasse in origine non si sa finora. Quello che si capisce si è che vi deve mancare la parte centrale, che potrà essere stata formata da una scultura in legno, come si usava frequentemente in Germania. Al dottor Max Friedländer, direttore del gabinetto delle Stampe e Disegni nel R. Museo di Berlino, spetta il merito di avere riconosciuto l'autore delle due tavole che si danno pure qui riprodotte. Questi risulterebbe non essere altri che il norimberghese Hans Suess von Kulmbach, uno dei più valenti allievi di Alberto Durero, (nato verso il 1476, morto nel 1522). Fu pure, e forse principalmente, allievo di Iacopo de' Barbari e si formò sugli esempi dell'arte veneziana in gran parte. Le sue due opere più importanti sono l'altare della famiglia Tucher nella chiesa di San Sebaldo a Norimberga e la grande tavola dell'Adorazione dei Magi, — datata 1511, — nella Galleria di Berlino. Firenze pure, del resto, possiede nella Galleria degli Uffizi alcune sue tavole

caratteristiche, con figure di Santi, erroneamente attribuite per lo passato ad altro scolaro del Durero, Hans Schäufelein.

Eminentemente mistiche pel soggetto sono le due tavole di Pietroburgo, eseguite certamente per ordine del devoto prelato, munito di pastorale, che si vede inginocchiato nell'estremo angolo a mano destra. Come figura ricavata dal vero apparisce molto più magistralmente intesa che le rimanenti, puramente ideali. Creazione poco felice, per verità, è quella del Cristo nell'ala destra, accompagnato da schiere di angeli muniti degli strumenti della passione. Nell'ala contrapposta invece siede sopra un trono massiccio, che non si sa come si regga nell'aria, il Padre Eterno, circondato alla sua volta da stuoli di angeli infanti e adolescenti. L'influenza italiana, se si fa sentire moderatamente nelle figure, è da verificarsi invece in modo più accentuato negli accessori dell'architettura, della decorazione e del paesaggio. Quest'ultimo col suo velato sfondo di monti in distanza e la collina sul piano anteriore, coronata di castella e di pianticelle potrebbe richiamare alla mente certi paesaggi del nostro Lorenzo Lotto, mentre s'attiene decisamente al gusto della rinascenza italiana il modo con cui sono decorati a fini rabeschi i pilastri, che racchiudono le composizioni dai due lati estremi, nonchè i rispettivi capitelli e basamenti.

HANS SUESS VON KULMBACH - Tavola.
Pietroburgo - Ermitage.

HANS SUESS VON KULMBACH - Tavola.
Pietroburgo - Ermitage.

L'effettuazione degli accennati acquisti è dovuta, come ci viene riferito, alla benevolenza di un signore russo, il signor Paolo Joukoffsky, il quale per puro patriottismo li cedette alla galleria imperiale al tenue prezzo di tremila rubli, complessivamente per tutti e tre, mentre il sullodato dott. Friedländer non si sarebbe peritato di offrire 35 mila marchi unicamente per le tavole del Kulmbach.

Di avere conchiuso gli acquisti poi va dato merito a S. E. il signor Vsevolojsky Direttore dell'Ermitage, assistito dal pittore Ernesto de Liphart, il quale, da buon intelligente, riconobbe nella Madonna la mano del Romanino, mentre passava per opera di scuola ferrarese.

GUSTAVO FRIZZONI.

ALCUNI RITRATTI DI CECCHINO SALVIATI.

Fra i maggiori artisti fiorentini del cinquecento inoltrato uno dei più mal giudicati, perchè meno confacente al gusto moderno, è Francesco de' Rossi detto Salviati. Alla maggior parte dei cultori della nostra arte, non viene neppur in mente di cercare le sue opere, in gran parte conservate, o vi passa d'accanto torcendo lo sguardo. Avvezzi

FRANCESCO SALVIATI – Autoritratto
già creduto Poggio Bracciolini e attribuito a Girolamo da Treviso.
Roma, Galleria Colonna. - (Fot. Alinari).

a riguardarlo come uno dei massimi fattori della decadenza della scuola pittorica Fiorentino-Romana, resteranno alquanto sorpresi di sentirgli attribuire ritratti fino ad ora apprezzati come di scuola Veneziana della migliore epoca. Eppure Cecchino Salviati nel suo breve soggiorno a Venezia nel 1540 subì, sebbene forse inconsciamente, una innegabile impressione da quella grande scuola pittorica; tanto che nella Compagnia della Misericordia presso San Giovanni Decollato di Roma se ne distingue l'effetto nella differenza di luminosità e di profondità atmosferica del colore, che corre tra l'affresco della Visitazione, dipinto nel 1538, tutto di tradizione Raffaellesca, e quello della Nascita di S. Giovanni Battista, dipinto nel 1551, che richiama alla mente il Pordenone due capolavori del Maestro che meriterebbero di essere un po' più conosciuti.

Tra le opere più importanti del Salviati è la decorazione a soggetti storici e allegorici d'una sala del Palazzo Farnese eseguita verso il 1554. Sulla parete a destra entrando, vedesi dipinto un gruppo di cavalieri, tra i quali nella fila più bassa colpisce una figura ben nota, d'uomo dalla barba bionda, volto in mezzo profilo, vestito di nero; esso è la medesima persona, nella stessa posa, a parte il cavallo, che si trova in un ritratto su tavola nella Galleria Colonna, chiamato Poggio Braccolini e attribuito a Girolamo da Treviso (n. 109). Esaminando con attenzione questo ritratto e paragonandolo sopratutto al ritratto degli Uffizii (n. 1256), nonchè ad un altro della Galleria Corsini, si viene facilmente alla conclusione, che esso sia pure opera di Cecchino Salviati; si confronti, per esempio, il modo di fare gli occhi e di ombreggiare le carni specialmente sulle tempie, il modo di lumeggiare i capelli, che sembrano umidi e a masse arricciate, le forme delle mani rigide nelle articolazioni, malgrado le velature, che vorrebbero ammorbidirle, il gusto avanzato e animato dei gioielli, trattati un po' nella maniera del Parmigianino, artista dal quale il Salviati molto cercò di imparare. Tutti i caratteri sopra descritti in maggiore o minore grado si ritrovano nel ritratto (n. 361) della Galleria Pitti, ivi attribuito allo Schiavone, che, recentemente collocato a miglior portata d'occhio, rivela nell'atteggiamento e nella foggia del vestire la scuola fiorentina, e nelle forme e nel modo di colorire la mano del Salviati. Disgraziatamente l'annerimento prodotto dalle vernici, i ritocchi, e la superficie lustra, ne hanno reso difficile la riproduzione, che non lo presenta in un modo troppo favorevole al mio asserto.

Una simile impressione dà il così detto ritratto del cavaliere Tibaldeo, già ascritto a Raffaello, nella Galleria di Napoli; il quale, collocato nel nuovo riordinamento in miglior luce, rivela oramai all'evidenza le forme e il colorito di Cecchino Salviati forse in un periodo anteriore alla sua venuta a Firenze, quando ancora sentiva l'influenza di Sebastiano del Piombo e del Parmigianino.

Superiore a tutti i sopraccitati ritratti per nobiltà di composizione e splendore di colorito è questo, che il proprietario Carlo Niccolini Marchese di Camugliano mi con-

FRANCESCO SALVIATI – Ritratto d'ignoto.
Firenze, Galleria degli Uffizi - N. 1256. - (Fot. G. Brogi).

cede di far riprodurre. Come tutti i ritratti del tempo nelle case fiorentine esso è attribuito al Bronzino, ma questo artista forse, più distinto e più accurato nell'esecuzione, non ebbe mai quella larghezza e quella bravura di pennello che dà tanta forza di vita e tanto rilievo a

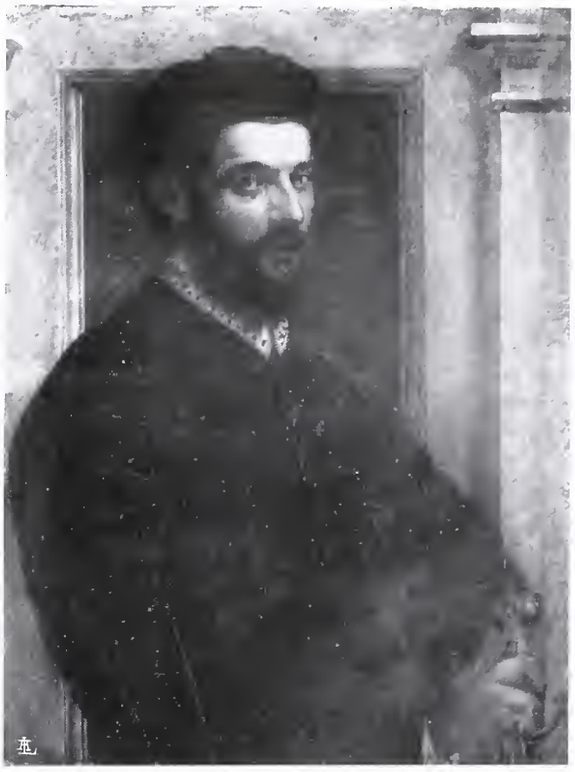
questa grandiosa figura, che nel modellato delle carni e dei capelli e nel piegheggiare della veste e della tenda verde, contro la quale campeggia, presenta tutte le più

FRANCESCO SALVIATI – Ritratto d'ignoto.
Firenze, Galleria Corsini. - (Fot. Alinari).

belle caratteristiche di Cecchino Salviati. L'eccellente riproduzione è dovuta al prof. Perazzo fotografo delle R. Gallerie Fiorentine.

FRANC. SALVIATI – Ritratto d'ignoto già attrib. allo Schiavone.
Firenze, Galleria Pitti.

Del resto tra certe vecchie copie di autoritratti di pittori esposte da breve tempo nella Biblioteca della Galleria degli Uffizii vi è pure la figura in questione colla sola differenza che tiene in mano una matita. A tergo vi è scritto "Francesco Salviati Pittore". In conseguenza



F. SALVIATI - Ritratto d'ignoto, già creduto il cav. Tibaldeo ed ascritto a Raffaello. – Napoli, Pinacoteca.

tanto il dipinto della Galleria Colonna, che la figura dell'affresco di Palazzo Farnese si possono ritenere quali autoritratti del pittore, tanto più che, a parte la differenza

FRANCESCO SALVIATI – Ritratto d'ignoto.
Firenze, proprietà del Marchese Carlo Niccolini.

di età e maniera, si accordano abbastanza anche coll'autoritratto della raccolta degli Uffizi alquanto più tardo.

CARLO GAMBA.

LA RISURREZIONE D'UNA CHIESA DEL TRECENTO.*

Nella cronaca del numero di agosto u. s. la *Rassegna d'Arte* accennò al rinvenimento di alcuni affreschi antichi nella chiesa di S. Domenico in Torino.

Ma la scoperta, interessante assai per la storia della pittura trecentesca in Piemonte, non è se non un episodio di quel magnifico lavoro di restauro, dovuto ai padri Domenicani officianti, che ridonerà a Torino ed all'arte, nella sua forma primitiva, una delle più belle e delle più antiche chiese gotiche del secolo quattordicesimo.

TORINO - S. Domenico. Facciata.

Della vetustà dell' edificio abbiamo intanto una traccia sicura in un documento del 1331, ove — grazie forse ad un legato pervenuto alla chiesa appunto in quell' anno — si parla già di ampliamenti atti a dimostrare che almeno l'abside, il presbiterio e una cappella dedicata alla Vergine Annunziata erano già costrutti al cominciare del trecento.

Sappiamo inoltre che nel secolo XIV si trasformarono le coperture a soffitto delle navate in volte a crociera, coordinandole col resto del monumento, e che nel 1700 l'imperversare del barocco tornò di grave danno al tempio e specialmente alla facciata, concellandovi ogni traccia di ogive e di portali, di pinnacoli e di lesene, annientando le belle finestre, sostituendo al simpatico colore di cotto un intonaco grigio ed uniforme ed allo snello e vecchio portale una porta sormontata da uno di quei frontoni spezzati, così caratteristici in quel tempo, ma completamente fuori posto.

TORINO - S. Domenico. Abside.

Nè finirono qui gli oltraggi.

Chè, più tardi, e con tutte le buone intenzioni di fare Dio sa che cosa, si ricoprirono nell'interno le vecchie colonnine ed i bei capitelli primitivi con certe curiose decorazioni gotico-inglesi, aventi per altro un merito: quello di essere di cartapesta! Tant'è che ai primi colpi di piccone si sfasciarono e precipitarono senza lasciare troppo gravi traccie del loro comico passaggio.

Ma anche qui, quanta rovina!

Era proprio necessario prendere — come suol dirsi — il coraggio a quattro mani per cercare di ridonare alla chiesa l'aspetto primitivo.

E questo coraggio lo si ebbe.

Dai primi timidi assaggi agli ultimi lavori difficili, lunghi e costosi fu un gareggiare di energia, di zelo intelligente, di sacrifici tra i padri Domenicani, preposti alla chiesa, e quei due insigni rievocatori di memorie cittadine, che sono il comm. Alfredo D'Andrade e il comm. Riccardo Brayda.

Gli intelligenti assaggi dei muri fatti con cura paziente da quest'ultimo, condussero alla scoperta della vecchia ossatura; donde la possibilità di tracciare con sicurezza tutto un piano di restauri, che, pienamente approvato dal comm. D'Andrade, trovò nel Brayda un esecutore ideale.

TORINO - S. Domenico. Campanile.

Dicano i disegni, più delle parole, la trasformazione radicale, subita dalla facciata.

La povera cosa, informe e quasi uggiosa, regalataci dal settecento è ritornata l'armonica e nobile concezione trecentesca.

Il Brayda, rispettoso conservatore di quanto può avere un qualche valore in arte, a qualunque secolo, a qualunque stile appartenga, aprì una porta nel fianco della chiesa, e ad essa applicò il frontone spezzato, cui accennai, e gli stipiti e le imposte in legno, riccamente intagliate e i battenti. Conservò altresì nell'interno quanto i secoli avevano lasciato di un qualche pregio. Chè restaurare non significa distruggere.

Intanto il ritorno alla vita della bella facciata in cotto, con le svelte finestre ogivali e le fascie dipinte poi dal prof. Vacchetta con scrupolosa osservanza dello stile del tempo (aiutato nel delicato lavoro da alcuni avanzi tre-

(*) Le fotografie che illustrano quest'articolo ci furono cortesemente favorite dal signor professore M. Prelle di Torino.

centeschi di decorazioni, rimesse alla luce Dio sa dopo quanti anni); l'eleganza delle proporzioni della porta slanciante la bella cuspide verso l'occhio centrale avevano eccitate le menti verso propositi più audaci.

Dal proposito di una semplice ripulitura della facciata si era giunti alla radicale trasformazione di essa; perchè non continuare l'opera all'interno?

Il D'Andrade, il Brayda, e con essi ogni cultore di cose d'arte non s'attendevano altro. I Padri Domenicani

TORINO - S. Domenico.
Fregi decorativi nella cappelletta.

affrontarono arditamente il problema, ricco di noie, di spese, di disagi per il culto cessante. Ma vollero. E i risultati d'oggi possono già tornare ad essi di largo ed elevato compenso morale.

Ogni colpo di piccone fu come la strofa di un inno squillante di risurrezione. Abbassato il suolo di sessanta centimetri per giungere al pavimento primitivo parvero ischeletrirsi tutte le linee dell'edificio. E risolto il quesito di liberare l'abside da alcune costruzioni esterne, che le si addossavano, il Brayda trasformò le lacerature (non saprei come chiamarle altrimenti) dei muri, aventi sembianze di finestre, in cinque bellissimi finestroni ogivali, donde piove una luce tranquilla sul grandioso altare barocco, ricco di marmi, dono della Casa Savoja.

Questa abside, colle mezze colonne in cotto coronate da semplici ed eleganti capitelli a foggia di cubo, con le agili fasciature, che attendono soltanto un sagace compimento nell'ornamentazione pittorica, è una piccola meraviglia. Il nostro bel gotico piemontese compie un nuovo miracolo di eleganza, di semplicità, di armonia.

Ma un'altra sorpresa era riservata ai pazienti indagatori. Accennai alla cappella dell'Annunciazione come ad una delle parti più antiche. Divisa da un soppalco, rovinata da aperture per dare adito al coro, foracchiata da buchi per tirare le corde delle campane, imbiancata barbaramente, essa nulla poteva offrire di interessante allo sguardo.

Ma il Brayda assaggiando delicatamente le pareti e liberandole dall'intonaco che le ricopriva, potè accertare con legittima soddisfazione essere nel vero il Rondolino quando in un suo libro intorno alla pittura piemontese medioevale ricordava come in sul finire del 1300 la cappella fosse stata dipinta con figure a fresco, rappresentanti fra altre l'Annunziazione, e S. Tommaso fra alcuni devoti, pitture rievocate infatti alla luce con altri frammenti: una testa del Redentore, avanzi di figure di apostoli e decorazioni floreali fatte a stampiglio, utilissime per i lavori pittorici di restauro.

Enrico Thovez, parlando con la acutezza consueta di questa cappella, non esitò a chiamarla " monumento d'arte unico nella città nostra e infinitamente prezioso. „ Ed aggiunse che forse neppure la stessa provincia piemontese ha del Trecento una serie di affreschi di così alta importanza.

Un soffio dell'arte umbra e senese aleggia tra le figure dai colli allungati, dalle faccie rotondette, traspiranti l'ingenuo candore di una fervida fede. Ma probabilmente trattasi di opera di artista piemontese: un ignoto; come è

TORINO - S. Domenico. - S. Tomaso con devoti.
(Affresco trovato nella cappelletta).

ignoto il bel pittore d'una parte de' freschi di S. Pietro nella vicina Pianezza; come sono ignoti tanti altri artisti che decorarono nel Trecento e nel Quattrocento chiese e chiesette piemontesi.

Il tempio di S. Domenico verrà certo inscritto fra i monumenti nazionali; anzi lo stesso comm. D'Andrade,

quale Direttore generale dei monumenti nel Piemonte e nella Liguria, ne diede affidamento. Così la parola dell'illustre architetto, dalla coltura meravigliosa torni di buon augurio!

E nella chiesa, ove è sepolto Filiberto Pingone, lo storiografo piemontese del 500, accanto alla bella tela del Guercino " Maria Vergine, che porge il rosario a S. Domenico „ io vorrei vedere il grande stendardo che dalle galee sabaude di Andrea Provana salutò la vittoria di Lepanto, stendardo offerto dal Comune di Torino alla Madonna del Rosario in riconoscenza della liberazione della città dall'assedio delle milizie francesi nel settembre 1706.

Chè un'altra vittoria esso oggi saluterebbe: quella per cui il sagace volere di pochi e l'operosa coltura ridonarono alla nostra città una delle gemme dell'arte piemontese.

E. Ferrettini.

TORINO - S. Domenico. - L'Annunziata.

UN DIPINTO SCONOSCIUTO DI SCUOLA MILANESE.

Nella raccolta piccola ma scelta, sebbene poco nota, del sig. D. F. Platt, di Englewood, New Jersey (S. U. A.), trovasi, fra varie altre cose interessantissime, un quadro in tavola, rappresentante la Madonna col Bambino, il quale, tanto per il suo fascino intrinseco, quanto per il suo carattere problematico, merita certamente d'essere meglio conosciuto; credo di far cosa non inutile, offrendo agli studiosi, e specialmente agli amatori dell'arte lombarda, una riproduzione di questo notevole dipinto. La bella riproduzione in tavola fuori testo unita a questo fascicolo mi evita la necessità di descriverlo dettagliatamente. Quel che non può dare la fotografica riproduzione, però, è il colorito brillantissimo — veramente sorprendente — del quadro. Non mi rammento, infatti, di aver mai visto pittura lombarda o milanese che lo sorpassi da questo lato. Il dipinto è già stato oggetto di varie attribuzioni dalla parte di quei pochi conoscitori che l'hanno visto. Alcuni, per esempio, lo vogliono della scuola veronese (opinione, questa, da scartare assolutamente); l'amico Berenson l'attribuisce alla scuola napoletana (eseguito, s'intende, sotto l'influenza milanese); mentre altri ancora lo vogliono di Boltraffio. Quanto a me, sono rimasto finora fedele alla prima mia impressione, trattarsi cioè d'un lavoro d'artista lombardo — con ogni probabilità milanese — il quale, sebbene mostri una notevole affinità col Boltraffio, non deve essere confuso con lui. Ammettendo le grandi somiglianze, così evidenti, di questo dipinto colla maniera del Boltraffio, non posso che notare anche le sue discrepanze non meno palesi. Senza citare altri particolari, richiamo l'attenzione del lettore sulle mani della Vergine, sulla costruzione della sua testa, sul modo di trattare i drappeggiamenti, sul disegno alquanto duro, sul fortissimo colorito. Son cose, tutte queste, che mal si possono conciliare col fare caratteristico del Boltraffio — a meno che si palesi qui una maniera finora sconosciuta. Chi sia l'autore del nostro quadro, però, non ho saputo ancora precisare; lascio, dunque, l'interessante problema a quei specialisti che si occupano più di me di questo periodo dell'arte milanese.

F. Mason Perkins.

Il fascicolo di febbraio della " Rassegna d'Arte „ *pubblicherà fra l'altro: un importante articolo di Oswald Sirén su* " *Alcune opere sconosciute di Lorenzo Monaco* „; *uno studio di Antonio Massara su* " *Il fregio dei Duchi nel castello Visconti d'Invorio Inferiore* „ *interessantissimo per le ricerche storiche sulla costruzione, e sui personaggi di casa Visconti ivi effigiati*; *V. Fazio Allmayer illustrerà alcune sue ricerche su* " *L'Arte sacra siciliana del Medio Evo* „ *ecc. ecc. Parecchi importanti articoli, numerosissime e splendide illustrazioni, belle tavole fuori testo, una ricca appendice di notizie e corrieri faranno di questo fascicolo uno dei più belli della* " Rassegna d'Arte „.

LA MOSTRA D'ARTE SACRA
NELLA SCUOLA DI S. GIOVANNI EVANGELISTA IN VENEZIA.

A *Società Veneziana delle Arti Edificatrici*, che, a sede propria, prescelse e acquistò nel 1856 la celebre Scuola di S. Giovanni Evangelista, ha aperto presso la Mostra Nazionale d'Arte Moderna una sezione d'*Arte Sacra veneta antica*.

Non spetta alla nostra *Rassegna* occuparsi della Mostra moderna. Ma dell'antica soltanto vogliamo porgere un cenno ai lettori, perchè, se essa, pur nei suoi intenti modesti, di appendice alla prima, non riescì numerosa, nè potè acquistare, per mancato concorso di Chiese e di enti locali, vietato dal Governo, e di famiglie, quella importanza rivelatrice onde in altre regioni si resero memorabili simili esposizioni retrospettive, contiene pure, fra gli oggetti migliori, alcuni meritevoli veramente di esser conosciuti dagli studiosi e dai cultori dell'arte antica italiana.

*
* *

La *Scuola di S. Giovanni Evangelista* (che sta dietro l'Archivio di Stato ai *Frari*) era una delle sei Scuole (o *Confraternite*) che si dicevano *grandi*. Fu costrutta fra il 1340 e il 1349, e, compiuta nel 1354, ricevè incremento di devozione e di averi per una reliquia della *Croce*, donatale nel 1369 da Filippo de Maizières, Gran Cancelliere del Regno di Cipro. Da questo dono e dai miracoli che alla reliquia si attribuirono, ebbero origine i primi dipinti, appunto dei *Miracoli della Croce* (1414), che poi, guasti o spariti, si sostituirono colle celebri pitture degli stessi soggetti, del Mansueti, del Sebastiani, del Carpaccio, e di Gentile Bellini, il quale vi dipingeva la famosa *Processione in Piazza S. Marco*, che, con parte dei citati dipinti, si ammira ora nella R. Pinacoteca.

Fig. 1. - Statue in legno ricoperte da tela. Secolo XIII.

La *Mostra Antica* ha sede in tre sale a sinistra dell'ingresso della *Sala Maggiore* decorata dai Tiepolo, dal Marieschi e da altri, e cioè nella Sala della *Croce* che pigliò nome da quei dipinti, e in quella dell'*Albergo*, fabbricata nel 1541 e decorata da Tiziano e da Palma il giovane, e dove avevano posto altri dipinti anche di Tintoretto; nonchè nella terza sala, che ora si dice del Consiglio, ed in altra, a sinistra dell'Altare della Sala Maggiore, e che dicesi di Cancelleria.

La magnifica scala del rinascimento, a due rami affrontati, ornata di colonne e di bassorilievi, decretata nel 1498, è forse opera di alcuni dei compagni ed emuli dei Lombardi e forse di taluni dei confratelli *taiapiera*, secondo congetturava l'Urbani de Gheltof nella Guida della Scuola (1).

Fig. 2. - Cristo in bronzo attribuito al GIAMBOLOGNA.

Abolita questa nel 1806, il locale fu spogliato delle sue opere d'arte, avocate allo Stato, e convertito poi in un deposito demaniale; dal quale umile ufficio lo rilevò la *Società delle arti edificatrici*, che all'intento della diffusione del buon gusto a più nobile incremento dell'arte unì sempre una cura scrupolosa di serbare a Venezia, nell'antico suo lustro, il monumento glorioso.

*
* *

Di questa Mostra retrospettiva, di cui s'è detto bene e male, ci sia lecito scrivere con obiettiva sincerità, non

(1) *Guida Storico-Artistica della Scuola di S. Giovanni Evangelista in Venezia.* - Venezia 1895, pag. 14.

seguendo l'ordine materiale delle Sale, ma raggruppando gli oggetti secondo l'arte cui spettano, e in ordine di tempo fra essi. E cominciamo dalla scultura.

Fig. 3. - GIOTTO (?) - Un Santo Diacono.

Uno degli oggetti più antichi fra quelli che qui la rappresentano, è una *Madonna con putto* in diáspro, del secolo XII, scavata in Armenia, ed ora posseduta dai Padri Mechitaristi di S. Lazzaro.

Ben notevoli dal lato dell'arte e dell'antichità, sono due curiose statue in legno, ricoperte di tela, e già policromate, esposte dall'antiquario padovano sig. Scaramella,

Fig. 4. - GIOTTO (?) - Un Angelo.

e che dovettero appartenere a qualche gruppo di una Adorazione. Di certo esse risalgono al sec. XIII; e se mostrano difetto di tecnica, secondo il loro tempo, hanno pregio singolarissimo d'arte primitiva nell'ammirevole espressione del sentimento profondo (fig. I).

Seguono, per tempo, tre Cristi in metallo, dei secoli XIV e XV del prof. Bailo di Treviso, e una *Madonna* policromata, in legno, dell'antiquario Piccoli, ed altra in legno, coperta di tela, del secolo XIV pur essa dello Scaramella.

Questi espone ancora un'altra scultura in legno, pur già coperta di tela, rappresentante forse *Cristo alla Colonna* (mutilato) ma che, sebbene più moderna delle due statue precedentemente descritte (forse del sec. XIV o XV) ha comune con esse ingenuità e profondità di espressione e di sentimento.

Fig. 5. - VAN DER GOES - Cristo flagellato.

Del secolo XV, e degli ultimi anni come dimostrano i costumi, è una scultura in marmo in bassorilievo, di proprietà dell'illustre scultore Prof. Dal Zotto, che rappresenta un'*Adorazione*.

Ma uno dei pezzi in scultura forse più notevoli della Mostra è il Cristo in bronzo, con figura alta m. 1,55 e di splendida pátina, attribuito per tradizione al Giambologna, e proveniente da Roma.

È noto che Giambologna, se non fu il primo a usar il bronzo per l'esecuzione dei Crocifissi, fu uno dei pochi che ne eseguirono in grandi proporzioni in questa materia (1). Quello qui esposto si accosta nella perfetta correttezza di disegno, nella larghezza della generale modellazione elegante, e nella particolare del petto, come nella piega della veste e del corpo, nonchè nella dolce e nobile rassegnazione, alla maniera dei Crocifissi dell'illustre fiammingo nell'Annunziata a Firenze, e all'Impruneta; i quali costituiscono una maniera distinta da quella che il grande maestro adottò nel *Crocifisso* di Palazzo Pitti, che svela uno studio più esatto di verismo (fig. II).

Per la storia, più che per l'arte, è a ricordare un *Crocifisso,* in oro fuso, con borchie in brillanti, e che appar-

(1) P. Patrizi — *Il Giambologna* - Milano, Cogliati, 1905, pag. 193.

tenne al doge Francesco Morosini, già della collezione Morosini-Gatterburg, donde l'ebbe l'antiquario Pasquali di Venezia, che lo conserva.

Pure un *Crocifisso* attribuito al Brustolon hanno presentato i Padri Armeni di S. Lazzaro.

Fra le opere di scultura deve altresì menzionarsi un *Presepio* della fine del secolo XVII, eseguito da Maragliano, Ciurlo e Pittaluga, scultori genovesi, " *per ordine* (dice un documento) *delle Serenissime Altezze li duchi di Savoia*, " e notevole per la finezza di esecuzione e per l'espressione delle teste, copiate dal vero.

Due statuette in bronzo di S. Marco e di San Luca si attribuiscono al Piazzetta.

Fig. 6. - TIZIANO - L'Addolorata.

*
* *

Di pitture notevoli si ha una certa abbondanza, e anche di antiche. Tre, anzitutto, possedute dal prof. Dal Zotto e provenienti da Mantova, ove gli storici le attribuivano a Giotto, riproducono un *Santo diacono*, e le altre due *Angeli* e ricordano invero le pitture giottesche di Ravenna (fig. III e IV).

Per tempo, seguono due interessanti quadri in tavola, della Collezione Scaramella, della scuola di Van der Goes; e sono un *Cristo flagellato* (fig. V), e un *Cristo portante la croce* con molti personaggi che recano nei visi e nei movimenti un senso di particolare naturalezza e grande ricchezza di costumi.

La scuola veneta è più largamente rappresentata, da una *Pietà* della Galleria Donà dalle Rose, disputata di Giambellino o del Previtali, da un *Redentore benedicente* di Giambellino, almeno assai ritoccato, e di proprietà Candriani, come un ritratto di *S. Lorenzo Giustiniani* di Gentile Bellini, che ricorda assai quello della R. Galleria, ma a mezza figura e quasi di prospetto, e da una *Madonna con Putto,* vivariniana, datata del 1502, della citata Galleria Donà dalle Rose.

Poi di maestri del secolo XVI un'*Addolorata* del Tiziano della nota collezione di Mons. Luigi Vason (fig. VI), un *Incontro di Gesù con Veronica*, di proprietà Belloni-Algarotti di Padova, che il Ridolfi già nel 1648 ricordava come opera nota di Giorgione (1), troppo oscura per riprodursi convenientemente.

Fig. 7. - TINTORETTO - Crocifisso col Padre Eterno.

Un *San Gio. Battista* del Catena, dell'antiquario Candriani, un Bonifazio dei Pitati, *Pace e Giustizia riunite in amplesso da San Marco*, ricordato dal Boschini e fatto dipingere nel 1552 dai Governatori delle Pubbliche entrate, siccome potè dimostrare Gustavo Ludwig (2), e di

Fig. 8. - LUINI - Gesù e S. Giovannino.

(1) *Vite dei Pittori dello Stato Veneto* — Venezia, 1648, parte I, pag. 87.
(2) *Bonifazio de' Pitati in Jahrbuch d. k. Preuss. Kunstsammlungen*, 1901-1902 pag. 6, trad. da Dalla Santa in *Nuovo Archivio Veneto* 1903 (anno III, tomo VI, pagina 41).

proprietà Vason, tre tele assegnate al Tintoretto, cioè un *Crocifisso col Padre Eterno* (fig. VII), la *Cena*, ed il nobilissimo *Cristo avanti Pilato*, l'una del Prof. Dal Zotto, la seconda di M.r Vason, la terza dell'antiquario Piccoli, i due ultimi forse bozzetti dei due quadri in S. Rocco; un *San Gio. che salva la Pernice*, di Palma il Giovane (proprietà della Scuola di S. Gio. Evangelista) rappresentano non indegnamente la scuola classica veneziana. La più moderna è rappresentata da quadri del Piazzetta e di G. B. Tiepolo.

Mentre la Scuola ferrarese ha, del Garofalo, lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, noto e posseduto dall'Ingegner Ponti di Milano, e due pitture su tavola della fine del secolo XV, già formanti due porte, con *Mosè* ed *Aronne*, a rilievi dorati e iscrizioni gotiche, con ricchi manti e teste di molta espressione (di proprietà Scaramella), la Scuola lombarda dà solo un Luini in un quadro con *Gesù e S. Giovanni bambini* del Prof. Gio. Vigani di Milano (fig. VIII).

Finalmente, per la Scuola bolognese un'*Addolorata* dei Caracci (del sig. Walter Ranieri di Genova) e una *Sant'Agata* del Domenichino, di proprietà del Colonnello Cosentini di Vicenza, e per la Napolitana un *San Sebastiano* del Ribera, di proprietà Candriani, compiono il novero delle pitture più notabili, dovute ad artisti celebri, e in numero abbastanza rilevante.

*
* *

Delle arti minori, se la miniatura, la ceramica, i mosaici non hanno che pochi e poveri saggi, i lavori a sbalzo in metallo e le stoffe meritano qui un cenno.

Dei primi si ammira un prezioso calice di argento dorato e smaltato, composto di pezzi di più epoche, ma assai antico, appartenente ai Padri Armeni, che pure esposero una ricca rilegatura di Cesarea, in argento, con figurazioni e iscrizioni sul dorso, ed altra suntuosa in velluto con magnifici ornati d'argento del secolo XVII, più una numerosa collezione di paramenti sacri, tra cui va segnalata una pianeta di soprarizzo, sopra cui è cucita una croce con figure di raso imbottito, forse del secolo XIV.

Fra i paramenti sacri si ha la mitra di S. Antonino, Arcivescovo di Firenze, della nostra chiesa dei Frari, un'antico piviale, con stola da Vescovo ed altre stoffe, della chiesa di S. Silvestro, un càmice con mantello magnifico, ed altri oggetti delle chiese di S. Cassiano e di S. Nicolò da Tolentino.

La Scuola di S. Rocco ha pur mandato, in una vetrina, un'ammirabile collezione di pianete, che danno una giusta idea della ricchezza del suo tesoro, e un'altra vetrina contiene abiti, oggetti e scritti del Venerabile cardinale Gregorio Barbarigo, che fanno parte del Museo del Palazzo Donà dalle Rose.

*
* *

Della *Mostra Moderna*, per l'indole del nostro periodico, non dobbiamo occuparci. Nè essa accolse nulla d'interessante, meno che un trono in legno scolpito e dorato, offerto dal Comitato diocesano di Venezia a S. S. pel suo giubileo, opera di veramente artistico effetto del cavalier Cadorin, e un busto di bronzo del Biondetti, restitutore della Scuola di S. Giovanni, con ornati cinquecenteschi, modellato e scolpito dall'egregio professore Lorenzetti, che, col Commissario Generale Francesco Bognolo, fu l'anima di quest'impresa. Ultimamente vi si è aggiunta una Esposizione di una *raffigurazione di Cristo*, dovuta a un Concorso che ebbe non confortante risultato.

La Presidenza della Mostra, che ne ha pubblicato il Catalogo, fornito di opportuni cenni storici sul suntuoso edificio della Scuola, ha visto con compiacenza accrescersi di mano in mano l'interesse del pubblico a visitare la esposizione e l'edificio; e sebbene circostanze di fatto abbiano recato insuperabili ostacoli, nei suoi stessi principii, all'impresa, può dire di aver raggiunto uno degli scopi al decoro della Scuola e mostrarsi lieta del successo ottenuto e del giudizio sereno degl'intendenti e discreti.

CARLO MALAGOLA.

Dopo il ristauro al Cenacolo Vinciano

PER UN RICORDO
AL PROF. COMM. LUIGI CAVENAGHI.

(TERZA LISTA).

Domenica 13 dicembre si tenne presso la Biblioteca Ambrosiana un'adunanza fra i promotori di una manifestazione di plauso e riconoscenza al prof. Cavenaghi per il felice compimento del restauro del Cenacolo Vinciano. Ecco l'ultima lista di aderenti:

Conte G. A. Negroni Prato Morosini — cav. Giulio Branca, scultore — signor Francesco Dubini — signora Maria Radica — sig. Franco Bordini Palletta — prof. Giovanni Oberziner — signor Cesare Ponti — conte Carlo Bazzero — signora Teresa Macchi Sommaruga — signor Belloni Giorgio — cav. Antonio Cederna — ing. Carlo Zegri — comm. Augusto Stucchi — ingegner Ugo Monneret de Villard — conte Gerolamo Oldofredi — conte Alberto Castelbarco — architetto Giulio Richard — conte Emilio Turati — marchese Guiscardo Barbò — nob. Paolo Tarsis — principe Gian Carlo Gallarati Scotti di Molfetta — ing. cav. Giuseppe Gatti Casazza — fratelli Puricelli Guerra — comm. Cesare Mangili, senatore — Enrico Cora, Torino — cav. Achille Alberti, scultore — Associazione Letteraria e Amici dei monumenti — cav. prof. Giovanni Chini — Società Artisti e Patriottica, sezione artisti — comm. prof. Adolfo Venturi — comm. prof. Giulio Cantalamessa — dott. Ettore Modigliani — avv. Emilio Seletti — prof. Leopoldo Burlando — conte Alfonso Visconti di Saliceto — signor Dantelli Bassano — sig. Luigi Valtorta, pittore — conte Cesare Del Maino — sig. Frank Jewett Mather — signor Ferdinando Uboldi — dott. H. Smidt — signora Teresa Pagani ved. Longoni — comm. M. Guggenheim, Venezia — ing. Angelo Bertini — conte Umberto Serristori — ing. Adolfo Foscarini — arch. Ambrogio Annoni — sig. Carlo Cressini, pittore — ing. Felice Gallavresi e famiglia — sig. Herbert Cook, Londra — marchese Franco dal Pozzo — Amero Cagnoni, pittore — conte Gian Pietro Cicogna — ing. Luigi Bernasconi — avv. Costanzo Rusconi — dott. Eugenio Brugnatelli — ing. V. Fontana, Torino — Guido Marangoni — marchese Saule Meraviglia Mantegazza — Cornaggia conte Carlo Ottavio.

Chiusa con esito assai lusinghiero la sottoscrizione, venne concluso per la coniazione di una medaglia d'oro indicante sul dritto l'effigie del Cavenaghi. Il modello verrà affidato allo scultore prof. Danielli Bassano; sul rovescio l'iscrizione dedicatoria verrà dettata da mons. Ratti e sarà contornata da quella corona di frutti che Leonardo dipinse nella lunetta sovrastante al Cenacolo.

PER UNA TESTA DI CAVALLO IN BRONZO
NELLA PINACOTECA DI NAPOLI.

Il dottor Wilhelm Rolfs — conoscitore esatto di cose napoletane ed accurato espositore germanico di quanto in Napoli si serba di esemplari d'arte — ha pubblicato di recente un breve studio intorno alla testa di cavallo in bronzo ch'è nella Pinacoteca del Museo di Napoli, col desiderio evidente di pronunciare un giudizio conclusivo e definitivo su quell'opera insigne (1). Opera insigne, io dico, per molti studiosi ed amatori dell'arte e non — come vedremo — pel dott. Rolfs: ma appunto le grame osservazioni, su le quali volteggia e poi si fissa il suo giudizio, mi inducono ad aggiungere questa nota a quanto s'è andato scrivendo, da anni parecchi, intorno a quella colossale testa di cavallo.

I termini del lungo dibattito, svoltosi a proposito dell'attribuzione di quel bronzo, son noti agli studiosi: è esso opera dell'antichità classica di tipo greco, oppure è lavoro moderno del quattrocento e di mano di Donatello?

Il cronista Anton Billi, e lo Strozziano, il Petrei, il Gaddiano con lui, affermano che Donato " fece una testa et il collo d'uno cavallo di molta grandezza opera assai degna laquale cominciò et fece per finire il restante del cavallo sul quale a essere haveva l' immagine del Re alfonso d'Aragona laquale hoggi e in napolj in casa il conte dimatalona de Caraffi „ (Gaddiano). Ma il Vasari, nella prima edizione delle *Vite*, opponeva: " Attribuiscono alcuni che e' (Donatello) facesse la testa del cavallo che è a Napoli in casa del Conte di Matalone: ma non è verosimile che così sia essendo quella maniera antica e non essendo egli mai stato a Napoli (2) „. Senonchè, avendo forse appreso che quel bronzo era venuto di Firenze nel palazzo Maddaloni, e per giunta dalla casa d'un mecenate dello scultore fiorentino, corresse il suo dire, e parlò, nella 2ª edizione delle *Vite*, d'una " testa di cavallo di mano di Donato, tanto bella che molti la credono antica „ (1).

TESTA DI CAVALLO IN BRONZO.
Napoli - Pinacoteca. (Fot. Brogi).

Trovata intanto la lettera in data 12 luglio 1471 (2), con la quale il Conte di Maddaloni rendeva grazie al magnifico Lorenzo del dono inviatogli, cadde per sempre la leggenda popolare che dicea antica quella testa equina ed opera di Virgilio mago, — avanzo di un intero cavallo, sito presso la porta laterale del Duomo di Napoli, che un arcivescovo fece fondere in parte per trarne una grossa campana (3). L'attribuzione a Donatello si riaffacciò quindi come cosa certa. A tale certezza contribuiva efficacemente quanto era scritto a proposito di quella testa (" un cavallo di bronzo, opera del Donatello „) nell' inventario che la duchessa di Maddaloni Roberta Carafa fece redigere per la costituzione della seconda genitura dei Carafa principi di Colubrano (12 gennaio 1582); e più ancora vi contribuiva il riscontro che il Milanesi trovava per primo tra la testa equina di Napoli e quella del cavallo donatelliano del Gattamelata (4). Senonchè, se all'inventario della Duchessa Roberta dovesse darsi un valore inoppugnabile, nè pure potrebbe trascurarsi il fatto che il conte di Maddaloni non facea parola di Donatello, nè d'altro autore, nel ringraziare Lorenzo dei Medici del dono inviatogli, benchè molte parole spendesse nella sua lettera a mostrar la sua gratitudine e la sua ammirazione per quell'opera bronzea (5). D'altra parte il riscontro trovato dal Milanesi tra

(1) Sonderabdruck aus dem *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, 1908 Heft II.
(2) Vasari, ed. Firenze 1550.

(1) Vasari, ed. *Milanesi* - II, 409.
(2) Archivio di Stato di Firenze, n. 395, f. 27 delle carte private della famiglia Medici.
(3) Cfr. Summonte, Capaccio, Celano, etc.
(4) Gaetano Filangieri: *La testa di cavallo in bronzo etc. (Archivio Storico per le provincie napoletane*, vol. VII, 1882, pag. 407-20).
(5) Gaetano Filangieri: ibid.

il cavallo napoletano e quello di Padova non poteva rimanere allo stato di notazione senza commento e senza ulteriore esame. Alla valutazione dei documenti, manchevoli e incerti, dovea succedere necessariamente una più accurata disamina stilistica; la quale, col confronto di quanti cavalli di tipo classico si serbano in Italia, ha condotto alla conclusione, oramai generalmente accettata, che la testa equina di Napoli mostra — come dapprima disse il Vasari la " maniera antica ".

Incomprensibile e del tutto inaccettabile mi sembra però l'opinione di A. von Reumont (che il Rolf cita e non discute nè rigetta) quando afferma conclusivamente: che la testa del Museo napoletano ha grande somiglianza con quella di Donatello, e di questi potrebb'essere; che nessun riscontro essa presenta con le teste di cavallo di antichità greca, ma somiglianza piuttosto col cavallo di Marco Aurelio; e che infine nel cavallo del Colleoni è notevole l'influsso antico assai più e meglio che non in quello del Gattamelata (1).

Or nulla di tutto questo annunzia un esame non leggermente condotto. L'affinità del cavallo della Pinacoteca di Napoli con quello del Museo archeologico di Firenze e coi due esemplari superstiti della " splendidissima quadriga " ercolanense e con l'altra testa equina, anch'essa di Ercolano, appartenente a uno dei sei cavalli dorati del Teatro, è così evidente quanto è evidente la differenza che passa fra la testa in questione e quella del cavallo di Marco Aurelio. In questo la criniera si solleva sul collo arcuato e vi ricade in ciocche molli ed abondevoli; le orecchie sono entrambe appuntate in avanti, parallelamente al ciuffo inclinato verso l'osso frontale: nel cavallo di Napoli la criniera è invece tagliata assai corta, e perciò rigida sul collo, e disposta a scaglioni; il ciuffo è diritto sul capo ed emergente dal nodo sottile; le orecchie assai sviluppate in lunghezza son fortemente tese, l'una in avanti, l'altra col padiglione volto in dietro, mostrando la postura che esse hanno nell'attenzione in tutti gli animali e nei cavalli in ispecie. E inoltre: diversamente segnate son nei due cavalli le arcate sopraciliari e le palpebre; nel romano l'occhio è a mandorla, l'osso nasale prolunga esattamente il frontale piatto, le froge sono cascanti sul muso come nei muli, il labbro superiore è lateralmente arrugbito in tutta la sua lunghezza, le pieghe del collo sono lievi e numerose; nell'altro l'occhio è tondeggiante, l'osso frontale, più convesso, emerge sul nasale, le froge sono salienti e il distacco fra esse e il muso è fortemente segnato, il labbro superiore presenta appena una grossa piega lateralmente, e tutto contratto è invece agli angoli sotto la stretta del morso; e le pieghe del collo, infine, sono assai minori di numero e più grosse. Che più?

Quanto ai cavalli del Gattamelata e del Colleoni, il primo annunzia l'influsso antico così chiaramente per quanto chiara è l'affinità ch'esso presenta col cavallo di Napoli (affinità che il Reumont pienamente riconosce); e quello del Colleoni presenta una stilizzazione ch'è assai più opera originale del Verrocchio che sommessione a determinati esemplari classici. In esso le ossa nasali si restringono fortemente verso il muso appuntito, sì che la testa appare nello schema preciso d'un triangolo, più che d'un trapezio allungato, quando si guardi dal lato stesso verso cui si drizza lo sguardo del capitano arcigno. La criniera s'abbandona ampiamente sul collo e si svolge in volute uguali — senza arruffio, senza moto naturale — disposte come i segni d'una simmetrica ornamentazione precisa. Troviamo qui una stilizzazione nata da un bisogno inestinguibile dello spirito, e per essa lo scalpello possente s'è assunto l'officio del bulino, e nello statuario grandioso è riapparso l'orefice sottile e minuto dei primi anni, che s'indugia a lavorar meticolosamente la criniera, la coda, le redini, gli arcioni. E se tutto ciò non esclude l'influsso che l'arte classica ha potuto avere sul Verrocchio, non certo serve a renderlo più evidente e più profondo di quello sentito da Donatello, che dell'arte antica fu buon conoscitore e seguace originale e robusto in tutta la seconda metà della sua vita.

Tornando ora al cavallo del Museo di Napoli, pare a me che le conclusioni cui perviene il Rolfs — che d'ogni parere utilizza qualcosa — siano oramai accettabili come le più semplici e chiare. Antica, dunque sarebbe la testa del cavallo di Napoli, ma di antichità tarda, e nulla avrebbe di comune col leggendario bronzo del Duomo. Fu nella casa di Lorenzo dei Medici e da questi donata nel 1471 (cinque anni dopo la morte di Donato) al conte Maddaloni. Donatello dovette vederla ed amarla; e mentre, per creare il corpo del cavallo del Gattamelata, s'inspirava ad un modello indigeno, (1) si atteneva a quell'esemplare antico per crearne la testa. E tutto ciò non esclude la possibilità che Donatello facesse un modello di monumento equestre per Alfonso d'Aragona, e che vi avesse utilizzato quel medesimo esemplare (2).

Antica dunque la testa del Museo di Napoli; ma di antichità tarda — tiene ad aggiungere il Dottor Rolfs. E sta bene: chè certo essa appare posteriore a tutti gli altri analoghi esemplari classici; e nessuno di questi rivela, accanto alla stilizzazione di alcuni elementi, una così determinata vivacità e quella accentuata osservazione del vero nel rilievo dei muscoli facciali e nel segno evidente dei tendini tesi e della venatura turgida nello sforzo, che a molti l'ha fatta credere opera moderna e di quel periodo dell'arte nostra, nel quale l'idealizzazione classica si fondeva alla ricerca realistica in una maravigliosa armonia di vita. Ma il dottor Rolfs non pensa così: nè il fatto che Donatello abbia mostrato tutto il valore ch'egli attribuiva a quell'opera d'arte, studiandola ed attenendovisi per la creazione del monumento al Gattamelata — e forse non per esso soltanto (3) — gli fa sospettare d'esser troppo precipitoso sul suo giudizio reciso. Egli, per contro, mostra di sorprendersi dell'attribuzione donatelliana di quell'opera, fatta in base alla sua somiglianza col cavallo del Gattamelata; e giudica questo così vivente e naturale (pag. 9) quanto l'altro è privo di vita, convenzionale (pagina 8), irrigidito nelle sue forme (pag. 9). E lasciando cadere sul bronzo di Napoli tutt'una pioggia di *schablone*, *schablonenhaft* e *schablonenhafter* dall'intreccio di pochi periodi brevi, crede bastevole ed opportuno soffermarsi a considerar unicamente le criniere delle due teste: — ed ecco come la criniera, isolata, presa da sè, possa decidere della vitalità e della nobiltà d'un cavallo! Fondamentalmente eguali le due criniere — egli dice — ma morta e convenzionale quella di Napoli, piena di energica vita quella del Gattamelata; e si paragoni il ciuffo su la fronte

(1) A. von Reumont: *Der erzene Pferdekopf des Museums zu Neapel.* (Repertor. VI, 1882).

(1) Weizsäckers: *Das Pferd in der Kunst des Quattrocento* (*Jahrbuch der K. P. Kunstsammlungen*, 1886).

(2) Rolfs: pag. 13.

(3) Si pensi, più che all'ipotetica statua equestre per Alfonso d'Aragona, al cavallo in legno lavorato da Donatello per una festa popolare, (rappresentazione del Cavallo di Troja) il quale trovasi a Padova nel Palazzo della Ragione.

del cavallo antico e la sua modificazione in quello di Padova; e si getti uno sguardo sul tutto: qui vita e natura, lì formula e modello fisso (pag. 8).

Innanzi tutto le due criniere non sono *fondamentalmente eguali,* come afferma il Rolfs, ma in ogni particolare diverse. Benchè la testa di Napoli abbia proporzioni maggiori della donatelliana, sopra tutto nello sviluppo del collo e della parte superiore della testa, la sua criniera ha un'altezza media quasi metà di quella dell'altro: un taglio così prossimo al collo porta necessariamente la rigidità dei crini; e questi, inoltre, son divisi e raggruppati a grossi scaglioni: nel cavallo di Padova, invece, i crini formano una massa compatta lungo il collo; e, non tanto lunghi da poter piegarsi verso il loro punto d'attacco, si dispongono tuttavia secondo direzioni diverse seguendo la tensione dei muscoli contratti. Questa diversità, per me *fondamentale,* delle due criniere può condurre ad una sola deduzione: cioè che il cavallo di Napoli non sia opera di Donatello, poi che questi — inspirandosi ad esemplari indigeni — non avrebbe avuto alcuna ragione per attenersi ad un modello che non aveva dinanzi. Senonchè, la foggia di criniera che il cavallo di Napoli presenta, non può dirsi con ogni sicurezza il risultato d'una fredda e tardiva stilizzazione, poi ch'essa ricorre di frequente in teste equine di età anteriore, e quivi il disegno dei crini è spesso più rigido e men naturale (1); nè dovrebbe sorprendere di vederla riapparire in opere di artefici nostri contemporanei, poi che ancor oggi nei paesi del Mezzogiorno è costume tagliare in quella foggia precisa la criniera ai cavalli, e sopratutto ai muli, che, avendo crini più grossi, meglio si prestano ad una simile acconciatura. Del resto, voglia il Dottor Rolfs concedere uno sguardo a una buona riproduzione di quel fregio del Partenone, ove il corpo dell'uomo e quello del nobile animale si uniscono a comporre una delle più ricche e grandiose apparizioni di vita eternate nella pietra. Egli vedrà che le criniere equine si mostran quivi indifferentemente svolazzanti sul collo, o folte e compatte come quella del cavallo donatelliano, o corte e rigide come la criniera del cavallo di Napoli; e s'accorgerà (se non basti il buon senso per accorgersene) come l'esame del crine non sia elemento sufficiente per decidere nè della forza dell' espressione vitale d'un cavallo nè della sua manchevolezza.

Non vorrei sembrare un contradditore in mala fede: s'io penso che pel Dottor Rolfs l'esame della criniera sia unico elemento del giudizio, gli è ch'ei non si è fermato ad esaminare nessun altro elemento del cavallo di Napoli; nè, invitando il suo lettore a dare uno " sguardo sul tutto ", ha lasciato comprendere cosa mai abbian visto i suoi occhi.

Egli si è posto dinanzi a quella colossale forma di bronzo, munito d'un esatto strumento di misura in metri e centimetri, ma non certo con lo spirito pronto a interrogare quell'opera d'arte e a scrutarne la vita e a coglierne l'essenziale armonia. E nè pure è valso ad acuire il suo sguardo l'inutilmente rammentato giudizio di Wolfango Goethe, che per la bella opera antica ebbe parole vibranti di viva ammirazione: " il magnifico osso frontale, le sbuffanti narici, le orecchie intente, l'irta criniera! una possentemente agitata energica creatura (1) ". Il sereno poeta ha tutto visto con un solo sguardo profondo: il dott. Rolfs ha misurato tutto e non ha visto nulla! Ha avuto la preoccupazione di classificare nel tempo quell'esemplare; e, indotto ad assegnarlo ad una tarda antichità classica, ha pensato subito (com'è costume frequente di moltissimi critici) a un'arte di ripetizione e di rifacimento, di modello raffreddato e di programma fisso. A conforto d'una tale opinione improvvisa, ha osservato che tutto è rigido nella postura di quella testa, e il suo lavoro s'è lestamente adempiuto in un giudizio negativo.

Ma il dottor Rolfs non ha sospettato che quella rigidezza sia uno spasimo di vitalità pronta a tradursi nella potenza dello scatto e della corsa, trattenuta dal pugno fermo dell'auriga. Egli ha osservato come le orecchie sieno robuste e villose nello interno, ma non che la loro robustezza si rivela appunto nella rigida tensione che le tiene in positura diversa a testimoniare un'attenzione ansiosa: e nessuna delle teste equine che noi conosciamo annunzia un così vivo moto interiore — non quelle di Ercolano, ove le orecchie si appuntano entrambe in avanti, nè l'altra di Firenze nella quale la torsione è meno evidente e violenta. E intanto la testa protesa è ricacciata verso il collo che si torce in avanti per uno sforzo invincibile, il morso è spinto nel fondo della bocca e per esso il labbro superiore si tende su la forte arcata dentaria e si contrae in pieghe doppie agli angoli. Il largo osso frontale, che s'avanza con una convessità non riscontrabile — ripeto — nelle altre teste antiche; le ossa mascellari e gli zigomi fortemente segnati sotto la pelle tesa; le vene rese in ogni loro giro e in ogni ramo, con una turgidezza che par pronta allo scoppio; la carnosità nasale eretta sul muso per l'estrema tensione delle froge dilatate e sbuffanti; la bocca aperta, contratta su i denti, le palpebre superiori respinte sotto l'arco sopraciliare; l'occhio emergente rotondo dilatato, ove l'artefice segnò l'iride e la pupilla e pose l'oro a rendere la fiamma dello sguardo, tutto qui dimostra carattere e forza, una " possentemente agitata energica creatura " e tutto annunzia che il fuoco generatore, accordando la materia all' " intenzion dell'arte " ha qui lasciato qualcosa del suo palpito vitale.

E non è appunto per quest'ardore e per questa violenza che alcuni sono ancora inclini a dare quest'opera insigne all'ardente e violento artefice fiorentino? Il dottor Rolfs vede invece tali caratteri nel cavallo del Gattamelata, ov' essi non sono nè potevano e dovevano essere. Se Donatello s'è attenuto all'esemplare posseduto dal magnifico Lorenzo per le forme esteriori della testa del cavallo di Padova, doveva necessariamente cercare una diversa espressione che fosse una con quella di tutto il monumento. Il cavallo del Gattamelata è fiero, calmo, solenne nella testa come in tutto l'atteggiamento del suo corpo e in quello del cavaliere: il labbro superiore non si tende così violentemente su l'arcata dentaria; nè le orecchie, meno dritte nel dorso, divergono con tanta accentuazione; nella bocca dischiusa e nelle froge dilatate è una naturale fierezza espressiva e non lo spasimo d'uno sforzo; l'arcata sopraciliare, assai più grossa che nel ca-

(1) Al dottor Rolfs par giusto affermare che v'è tanta disparità di valore artistico fra il cavallo donatelliano e quello di Napoli, quanta ve n'è fra questo e il cavallo in bronzo del Museo Capitolino. Ma la disparità non è nel valore, sì bene nell'espressione cercata dallo statuario: e nell'espressione — che è tutto il fatto dell'arte — l'esemplare di Napoli si differenzia in egual modo dagli altri due. Ma non basta; chè il bronzo del Capitolino e quello di Napoli differiscono anche nelle fattezze e in parecchi particolari: e, mentre il primo non è che una fedele riproduzione stilizzata del tipo equino più frequente nelle sculture del V secolo (Cfr. la Cavalcata del Partenone), l'altro, pur serbando la linea generale di quel tipo, se ne allontana per una diversa ricerca del vero. Si osservi la somiglianza di queste due teste nella forma e nello sviluppo delle ossa mascellari (che nel cavallo donatelliano, come in quello del Verrocchio, sono più massicce) e la diversità ch'è invece nel modellato dell' osso frontale e di tutta la parte anteriore della testa. Il dottor Rolfs, poi, che tien molto alle osservazioni su la criniera, non ha osservato come nel cavallo del Museo romano la criniera, eccessivamente corta, sia veramente cosa morta: una serie di rettangoli contigui sottilmente striati e disposti con rigidezza schematica sul collo.

(1) W. Goethe: *Italienische Reise*, 7 marzo 1787.

vallo di Napoli, appesantisce la palpebra su l'occhio vivace ma calmo. È in questa magnifica testa una diversa ricerca, un'altra espressione, un'altra bellezza; e se un appunto può farsi a Donatello, è di aver dato al collo del suo cavallo una torsione che mal s'accorda con la mollezza delle redini cadenti sui fianchi. A giustificare questa mia osservazione, richiamerò ancora al ricordo di chi legge i cavalli del Partenone e la diversità che corre fra le torsioni del collo in quelli che la forza dominatrice del cavaliere o dell'auriga trattiene e in quelli altri che, liberi d'ogni freno, piegano in giù la testa per un natural moto di ardore e di fierezza. Nel cavallo del Gattamelata e in quello di Napoli la testa si ripiega sul collo per un angolo eguale e per un eguale arco superiore, come ben risulta dalla sovrapposizione dei contorni pubblicata dal Rolfs (1). Ma là dove nel cavallo del nostro Museo una così forte tensione s'accorda pienamente a tutta l'espressione della testa, in quella donatelliana parmi il risultato d'una stilizzazione sovrapposta all'acuta ricerca del vero. Forse m'inganno, o forse questa mia osservazione sembrerà pedanteria di un controllore di forme; ma certo noi ci troviamo dinanzi a due opere d'arte egualmente forti ma diversamente espressive e diversamente affascinanti; ed errore grande sarebbe non distinguerle nel loro intimo significato sol perchè si richiamano a vicenda per evidenti affinità esteriori. Nella critica d'arte è tanto indispensabile cercar differenze espressive per quanto è necessario andare annotando simiglianze puramente formali; ed è nel senso della diversità che le creazioni dell'arte si manifestano totalmente e si affermano, ciascuna con la bellezza singolare della sua apparizione e con la potenza dell'intima sua vita.

ALDO DE RINALDIS.

(1) ROLFS: pag. 9.

UN AFFRESCO LUINESCO A POASCO

PRESSO CHIARAVALLE MILANESE.

Nella *Rassegna d'Arte* del 1 gennaio 1904 già si è dato notizia di un pregevole dipinto luinesco che, fino dal febbraio del 1902 venne riscontrato esistente da chi scrive, ed in ottime condizioni su un pilastro interno della chiesuola di Poasco, a poco più di due chilometri di distanza dalla celebre Badia di Chiaravalle.

Raffigura detto affresco dalle dimensioni ad un dipresso di metri 1.20 d'altezza per una larghezza di centimetri 75, Santa Apollonia, ritta in piedi e reggentesi il paludamento nella sinistra mano, mentre tiene colla destra la lunga tenaglia del suo martirio.

Nel pilastro di fronte gli fa simmetria altro affresco, dell'egual scuola pittorica, ma sciupato nella parte inferiore in cui vedesi effigiato il pontefice San Clemente, con tiara sul capo e in atto di benedizione alla greca, quasi stesse per sanzionare le sue Costituzioni apostoliche o per pronunciare una delle sue Omelie, dette dal nome suo Clementine.

Questo secondo affresco, conservatosi solo nella parte superiore, è però prezioso perchè in un listello in alto vedesi dopo la designazione latina di S. Clemens, la monca data seguente, e cioè 1515 die 20.....

Ora, le caratteristiche pittoriche di entrambi questi dipinti sono così spiccatamente luinesche, che non esitavasi nel 1902 a mettere innanzi per tutti e due, e in ispecial modo per l'imagine di Sant'Apollonia, il nome stesso del caposcuola Bernardino Luini, a ciò indotti dalla data stessa di quegli affreschi del 1515, epoca in cui quel celeberrimo pittore conduceva a fine pei Cistercensi di Chiaravalle l'affresco che tuttora vi si ammira al sommo della scala nella navata di destra della Vergine in gloria col bambino in grembo.

Fino dal 1895 anzi, a proposito di quest'ultima pittura, il chiaro studioso Don Achille Ratti, Rettore dell'Ambrosiana, riproduceva da un Codicetto di quella Badia cisternese, l'annotazione che per quel dipinto del secondo decennio del XVI secolo, ed anzi del preciso anno 1512 erano state corrisposte a Bernardino Luini L. 55.5.16.

Ora, quando si consideri che Poasco non divenne parrocchia a sè che nel 1632, data graffita malamente con un chiodo da qualche terrazzano del luogo ai piedi della Santa Apollonia, e che prima di quell'epoca doveva la chiesa di quel luogo essere, e per la poca distanza e pei caratteri manifesti di costruzione lombardesca, in terracotta, quali amavano esigere le congregazioni regolari, viene tosto al pensiero che sieno gli stessi monaci Cistercensi che abbiano fatto eseguire quei dipinti, valendosi dell'esimio pittore che erano riesciti ad accapparrarsi per adornare il loro tempio.

B. LUINI (?) - Sant'Apollonia.
Poasco - Fot. G. Conti.

Questa storica circostanza accresce in singolar modo il valore induttivo della esposta attribuzione al Luini degli affreschi del 1515 della Santa Apollonia e di San Clemente nella chiesuola di Poasco, e siamo ora lieti di poter offrire ai lettori della *Rassegna d'Arte* una bella e soddisfacente riproduzione del primo di quei dipinti, (1) dalla nitida zincotipia ottenutane, puossi veder tosto, anche in mancanza di quelle speciali note tecniche che sono lo smalto tipico e la gamma del colorito nei dipinti luineschi, come la figura della santa disegnata con garbo e perizia sia degna in tutto del pennello del massimo dei pittori lombardi sul primo quarto del XVI secolo, e notisi che, a facilitare in questo caso un sicuro giudizio abbiamo un facile raffronto coll'altra S Apollonia che lo stesso Bernardino Luini conduceva a fine nel presbiterio del tempio di Saronno, e che è in tutto affine a quella di Poasco, colla secondaria variante della scollatura rotonda anzichè quadrata nella sottoveste intorno al collo della santa.

E poichè è viva ora più che mai, dopo il munifico dono stato fatto da S. M. il Re d'Italia alla Pinacoteca di Brera nel settembre 1906 degli affreschi luineschi della Pelucca esistenti nel Palazzo reale, lo studio intorno a questo soave ad idilliaco pittore del Rinascimento lombardo che è Bernardino Luini, non dubitiamo che tornerà grata agli studiosi la riproduzione di questa sua nuova e bella opera pittorica che attende più ancora dagli amatori ed intelligenti d'arte la piena sanzione dell'esposta attribuzione.

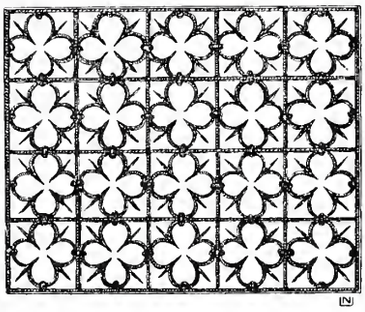
DIEGO SANT'AMBROGIO.

(1) Dobbiamo questa fotografia all'egregio signor Giulio Conti.

ARTI DECORATIVE.
VECCHI BALCONI A MILANO

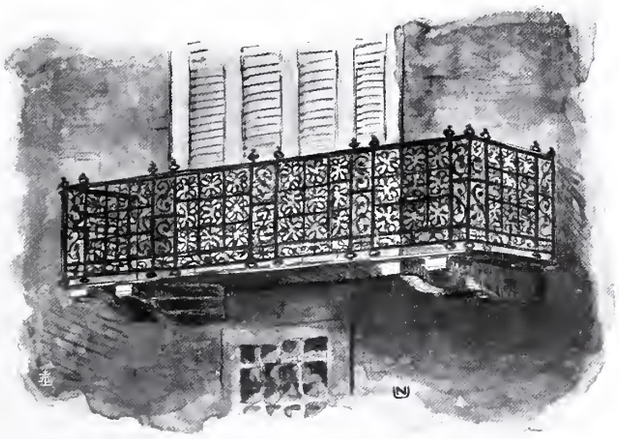
NOTE SULL'ARTE DEL FERRO BATTUTO.

" Un altro milanese, nominato Ferrante Bellini, viene universalmente lodato per stupendo maestro di lima, et inventor di dare il lustro al ferro, et è raro et eccellente nelle sue opere, perciochè questo virtuoso fa opere nel ferro, che sono di tanta bellezza e rarità, che fanno meravigliare ogni giuditioso, et stupire molti gran prencipi, che sue opere di ferro tengono in maggior pregio che se fossero d'oro. Laonde molti dotti spiriti, tratti dall'eccellenza e molto valore in questa professione di questo Bellini, hanno composto versi e latini e volgari in lode di lui, fra i quali ci pongo il signor Sigismondo Fogliano, et il signor Gherardo Borgogni „.



Cancelletto a quadrilobi nel Civico Museo del Castello.

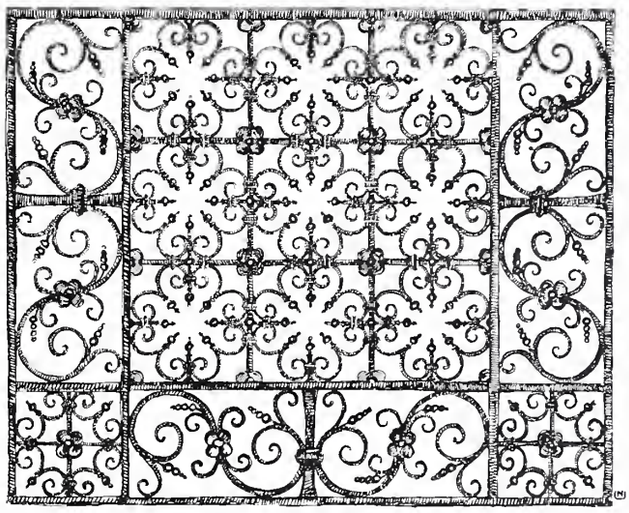
È fra Paolo Morigia, al libro quinto della sua *Nobiltà di Milano,* che affida alla posterità il nome d'uno de' *virtuosi* nella nobile arte fabbrile dello scorcio del Cinquecento. Ed altro emulo e contemporaneo del Bellini ricorda, Pompeo Turcone, lodatissimo per l'ingegnosità delle sue serrature; capace di farne perfino con arte tale che, anche affidate colle chiavi a persone del mestiere, non si potevano aprire; e sì miracoloso in genere nel trattare il ferro che, se anche si fosse trovato a professare l'arte sua in luogo sprovvisto d'istrumenti adatti, " esso prenderà chiodi, ferri di cavalli, zappe, badili e qualunque sorte di ferro, e li fonderà, e faranne una massa, e con quella fabricarà incudinette, martelli, lime, tenaglie e tutto ciò che farà bisogno per tale lavoro, e con essi farà tutto ciò che gli sarà commesso „.



Balcone Dell'Ospedale Maggiore verso il Naviglio.

" Questo virtuoso „ soggiunge il Morigia " ha lavorato qua in Milano molti mesi per la Maestà di Rodolfo II imperatore, con grande soddisfattione d'esso imperatore. Et io presente autore ho veduto chiave, mole, pendenti d'orecchie, monili, et altre cose di ferro lavorato tanto gentilmente, e con tanta mirabile arte, ch'io rimase pieno di meraviglia, e sono di tanta maravigliosa bellezza, che vengono più stimati che se fossero d'oro „.

Ed a simile testimonianza dell'ammirazione dei contemporanei sembra ci si debba arrestare, perocchè ai nomi del Turcone e del Bellini, i due fabbri eccellenti dell'età del Morigia, invano si tenterebbe far seguire qualche altra notizia di sicuro fondamento, che permetta d'accostarli a qualcuna delle espressioni della fervida vita artistica lombarda del maturo Rinascimento. Si direbbe che al ferro, per quanto foggiato dalle industri mani di simili maestri, non sia arrisa, nella storia delle nostre arti ornamentali, neppure la sorte che toccò ad altre materie, se non più nobili, certo meno duttili o più facili a deperire. Lo mostrerebbe almeno, oltre l'abbandono quasi completo nel quale l'arte fabbrile suole esser lasciata da



Particolare della ringhiera del balcone dell'Ospedale Maggiore.

chi s'occupa di studi artistici, anche la grande dispersione, non ancora cessata tra noi, degli esemplari di questa caratteristica e simpatica espressione d'un'arte delle più strettamente legate ai bisogni della vita comune e per lunghissimo tempo sì fiorente tra noi. Arte che seppe accompagnare, non di rado con tanta genialità e fortuna, lo svolgersi del gusto e dei criteri estetici nei vari tempi; precipitata poi nel dozzinale e nel volgare, allorchè mutati criteri d'industria e di praticità giunsero ad aver ragione su quanto è schietta espressione individuale o collettiva della perizia della mano, e quando il ferro fuso o gettato, replicato all'infinito con stampi uniformi, parve bastare ai bisogni della vita: risorta infine felicemente ai nostri giorni, per virtù d'un gruppo d'artefici, non indegni talora delle buone tradizioni: specialmente quando non si limitano ad una troppo servile imitazione dei vecchi modelli, o quando, cadendo nell'eccesso opposto, dimentichi un po' delle caratteristiche dell'aspra materia che foggiano a forza colle loro abili mani, si sbizzarriscono a costringerla in strutture ed in forme ornamentali dalle quali il ferro sembra per natura rifuggire.

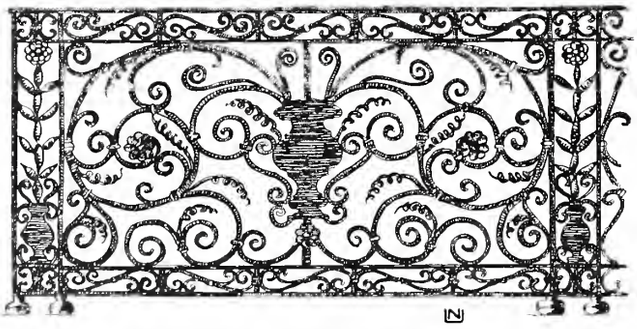
Diffusa dappertutto in Italia, più fiorente od, almeno, più conosciuta per gli eletti esemplari che v'ha lasciato,

in Toscana, l'arte del ferro battuto, sebbene lontana dall'aver toccato quelle altezze che conseguì, ad esempio, nel Medio Evo francese o nel Rinascimento tedesco e spagnolo, appare in genere florida assai nell'Italia settentrionale e, più particolarmente, nel Veneto e nella Lombardia.

Per quest'ultima regione dovette non poco contribuirvi la ricchezza delle miniere della Valtellina, dove il ferro

Balcone della casa Fontana-Silvestri in Corso Venezia.

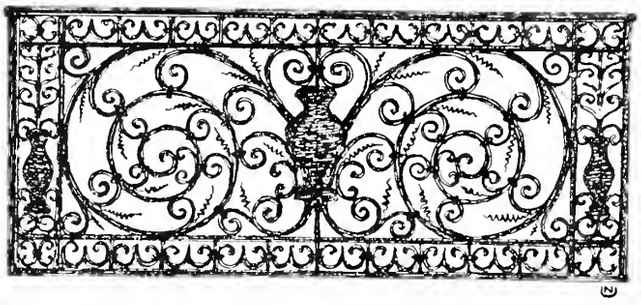
fu in singolar modo trattato da un nucleo di valorosi artefici locali. Basterebbero a provarlo, se non altro, le belle ferriate cinquecentesche del Palazzo Besta a Teglio: oggi però quasi tutte disperse, facile preda per gli antiquari; ad una delle quali toccò tuttavia la ventura d'essere felicemente conservata da due tra i più appassionati della buona nostra arte fabbrile, i nobili fratelli Bagatti Valsecchi, i quali l'adattarono, facendole far riscontro da un'altra felicemente imitata, al piano terreno della fronte dell'elegante edificio quattrocentesco che hanno eretto di contro alla loro signorile dimora di via S. Spirito a Milano.



Particolare della ringhiera del balcone della casa Fontana-Silvestri

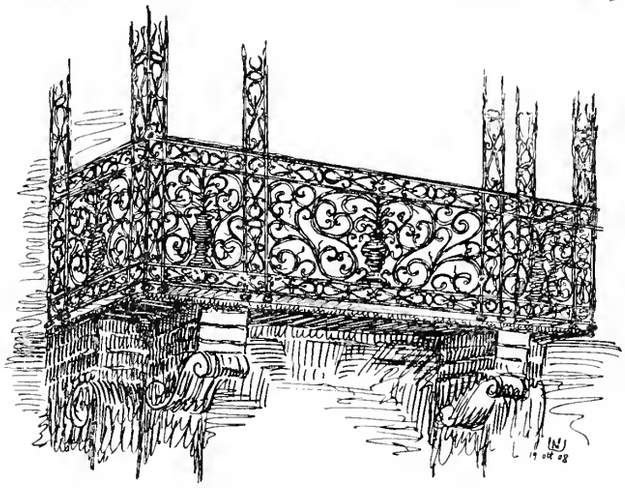
La superba e triplice cancellata dell'Ossario di Ceppina, altro prodotto della florida arte locale, e non poche belle ferriate seicentesche e settecentesche di Chiuro, Tirano, Grosotto e di varie altre terre di quell'alpestre regione, sono più che sufficienti inoltre a mostrare qual fortuna accompagnò, anche sotto i riguardi artistici, il fervido lavorìo metallurgico valtellinese. Nè dovrebbe inoltre trascurarsi, in uno studio dell'arte fabbrile della Lombardia e del Veneto, anche la vicinanza d'altre terre, florido centro esse pure di tale industria artistica: il Canton Ticino, ed, in genere, la Svizzera ed il Trentino, dove qualcosa s'infiltrò anche di quegli elementi costituenti le caratteristiche dei ferri battuti dei paesi tedeschi.

Scarsi, od almeno, non facilmente rintracciabili appaiono però gli elementi positivi per lo studio di tale materia; ed al difetto fa riscontro, se non la mancanza, certo il poco conto in cui, salvo qualche eccezione, sogliono in genere tenersi gli esemplari di tale arte, che il caso, più che altro, s'è compiaciuto conservare qua e là. Frequenti abbastanza appaiono inoltre le sostituzioni e le falsificazioni, non sempre facilmente riconoscibili, alle quali anche i nostri ferri battuti dovettero sottostare, quando furono



Ringhiera di balcone rimpetto alla chiesetta di S. Vito.

alla loro volta oggetto di cupidigia d'antiquari e collezionisti. La qual cosa non toglie che non sempre i ferri d'arte rimasti vengano giudicati degni della considerazione che pur meriterebbero. In Milano stesso, nelle trasformazioni edilizie e nelle demolizioni della città che si rinnova, non di rado accade veder scomparire, per confondersi magari colle più comuni materie di spoglio, esemplari fioriti di quei balconetti seicenteschi e settecenteschi, nei quali, in un brioso articolo del *Magazine of Art* del luglio 1893, H. E. Tidmars, illustrandone alcuni di Verona, Cremona e Brescia, additava una delle più simpatiche caratteristiche dell'Italia settentrionale. La qual cosa ancor meglio sembra confermare il fatto che, mentre i musei ed i collezionisti d'oltr'alpe s'arricchiscono, anche a nostro danno, dei più

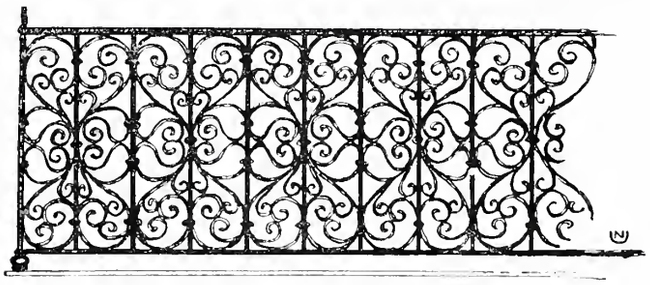


Balcone seicentesco in via Durini.

gustosi esempi della vecchia e sapiente arte fabbrile, nel nostro Civico Museo del Castello, dove pur si dovrebbero accogliere, quanto più è possibile, traccie delle industrie artistiche locali, mentre trovano nelle severe aule sforzesche sì comoda ospitalità magari quelle dell'Estremo Oriente, o si vagheggia la caccia di qualche arazzo fiammingo, gli scarsi esemplari di vecchi ferri battuti hanno l'aria di trovarvisi quasi per caso.

Si tratta, per non tener conto della collezione Garovaglio di chiavi e serrature, d'un cancello adattato sulla soglia della Sala Milano, di qualche sottile grata di ferro

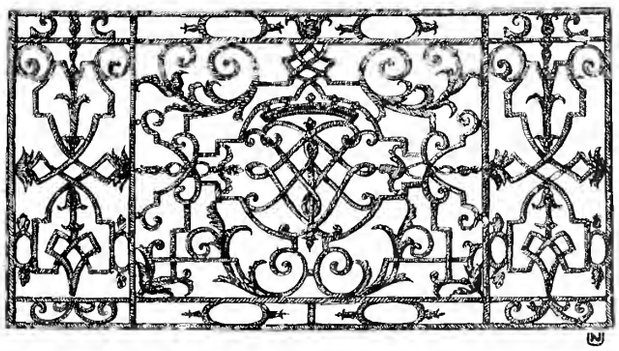
arricciato; d'un'altra più salda colla relativa lunetta, a telaio rettangolare, scompartito in quadrati da forti barre che si tagliano perpendicolarmente, racchiudendo dei semplici quadrilobi; nonchè di un'altra parte di cancelletto o di ringhiera di carattere quattrocentesco, essa pure col solito motivo di quadrilobi inclusi in quadrati, di quel tipo elegante e semplice comparso ed assai diffuso a partire



Ringhiera di Balcone in via Olmetto.

dal sec. XIV nell'arte fabbrile: tipo che, sotto un certo aspetto, escirebbe dal campo della vera e grande arte ornamentale del ferro battuto — saldato cioè a mano ed e caldo con maggior ampiezza e robustezza di compagine e di linea — per entrar in quella dei ferri che si potrebbero chiamare composti; trattandosi più che altro d'allacciare e disporre nei vani quadrati e regolari d'un egual numero di barre che s' intersecano perpendicolarmente, ma serie di quadrilobi uniformi. È quel disegno sobrio e facile, che ebbe favori singolari in Italia, come l'attestano numerosissimi esemplari da Siena ed Orvieto, fino a Trento, Vicenza e Verona. Più notevoli infine nel nostro Museo, oltre una parte di ringhiera a corde e nodi di ferro gettato, recante la data 1625, appaiono due cancelletti sottili ed eleganti dello scorcio del Seicento e del principio del Settecento, di cui i disegni al vero sono dati dall'*Arte Italiana Decorativa* del 1900, unitamente a quelli di due piccole altre ferriate settecentesche delle chiese di S. Francesco e di Santa Maria Segreta in Milano.

Per non toccare per ora di quel poco che tra noi fu raccolto dai collezionisti od amatori di queste tradizionali e schiette forme d'arte ornamentale, tra' quali in particolare stanno i nobili signori Bagatti Valsecchi, iniziamo



Ringhiera di balcone settecentesco in via S. Andrea.

qualche ricerca fra taluno dei vecchi edifici della città, limitandoci intanto ad una di quelle forme che l'uso comune ha maggiormente conservato e perpetuato, pur danneggiandole in parte, o facendole troppo spesso bisognose di riparazioni o di sostituzioni: le ringhiere dei balconi.

Un esemplare dei più caratteristici, semplice ed elegante, a malgrado della patina grigiastra con cui, per preservarlo dalla ruggine secolare, viene ammantato, s'affaccia ancora sulle tristi acque del Naviglio che lambe la parte posteriore dell'Ospedale Maggiore. Quantunque non sia facile datarlo, può considerarsi fra i più antichi della città, che ancora resistano all'uso per il quale furono creati. Il tipo e la struttura ne è d'altronde assai semplice: per quanto già fiorendosi ed arricciandosi in puntali torniti, sono ancora i quadrilobi, usitatissimi fin dal Trecento, che occupano gli scomparti quadrati di vari telai costituenti l'ossatura di questa ringhiera, solitaria sulle scialbe pareti che emergono umide dalle acque del lento fossato. Solo nei bordi che limitano e scompartono le varie zone regolari, alcuni meandri più sinuosi e fioriti possono far pensare all'arte del Cinquecento più che maturo.

E qui converrebbe notare come, oltre all'incertezza originata dalla mancanza di notizie sicure ed oggettive per uno studio dei ferri battuti lombardi, non poco sembra contrastare un esame basato su semplici dati stilistici ed ornamentali il fatto che nell'arte fabbrile si può riconoscere quasi una particolare tendenza a conservar certe foggie tradizionali, o, meglio, una certa indipendenza dalle caratteristiche di struttura e decorazione comuni alle altre forme d'arte del tempo. Ciò forse anche pel motivo che, per esser sciolta da certe pastoie didattiche, priva cioè della tradizionale dipendenza da modelli classici, non di

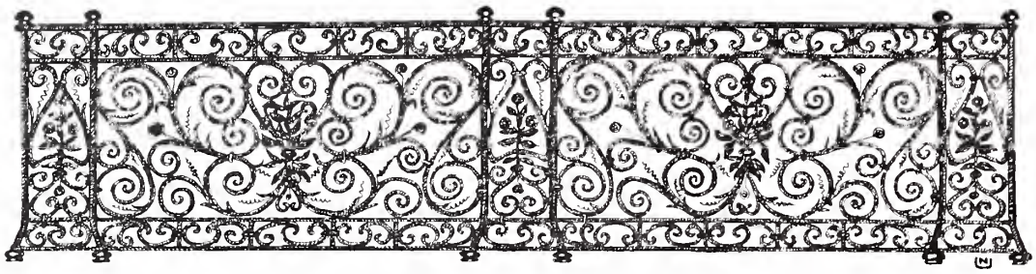
Ringhiera nella casa d'angolo tra via Manzoni e via Bigli.

rado quest'arte dovette proceder da sè, informandosi principalmente a quelle caratteristiche che consigliava la praticità dell'uso al quale doveva l'essere suo.

È evidente pertanto riconoscere come negli esempi di balconi della prima metà del Seicento manchino, almeno tra noi, talune di quelle esuberanze ed arditezze costituenti uno dei caratteri più generali ed essenziali dell'arte di quel secolo; come pure sembra che i nostri fabbri, per quanto periti e corretti, rifuggissero o non sapessero ancora piegare la salda materia a quegli ardimenti ai quali, con arte che ha del miracoloso, seppero giungere, ad esempio, nelle loro intricate e poderose compagini ferree, gli artefici del Rinascimento germanico, i quali fecero pur scuola all'intorno, nelle Fiandre, nell' Est della Francia, nella Svizzera, nella Baviera, fino nei paesi scandinavi. Foggiavano questi e martellavano quelle grate di barre tonde, che si ripiegano e s'allacciano nel centro, dopo aver fiorito all'intorno in mille meandri, penetrandosi profondamente a rete di occhi alternati, cioè coi ferri che s'annodano scambievolmente: lavorìo complicatissimo ed arduo, d'effetto saldo e piacevole, al quale ben difficilmente, o solo con grande dispendio di materia e di tempo, si potrebbe oramai arrivare, ma che pur sembra i fabbri d'allora sapessero compiere come per giuoco.

Il tipo più comune delle ringhiere milanesi seicentesche è invece una prova della singolare correttezza e semplicità

alla quale s'informò, in una età in cui non prevalse certo il freno ad ardimenti tecnici o stilistici, l'opera dei nostri fabbri. La qual cosa sembra contrastare a quanto affermava, in alcuni brevi appunti sull'arte del ferro battuto, l'Arch. T.V. Parravicini, nel suo *Albo dell'Architetto* del 1874, il quale faceva dipendere il fiorire della nostra arte fabbrile principalmente dal dominio spagnolo a Milano. E ciò anche per il fatto che scarse appaiono piuttosto le analogie tra le opere nostre e quell'esuberanza e spigliatezza propria dei ferri battuti della Spagna, di cui Salamanca, Valencia, Toledo, Burgos, Avila, e cento altri luoghi, fino alla Sicilia ed al sud dell'Italia, possono mostrar esempi infiniti. Il tipo nostro è dato invece dalla sobria ed elegante ringhiera del balcone che s'imposta sopra il vecchio portale bramantesco della casa Fontana o Silvestri sul corso Venezia. Può datarsi colla metà del sec. XVII, e per il disegno e la tecnica abbastanza comune in Milano, fa pensare all'esistenza, se non d'un unico maestro, certo d'un'unica officina o scuola di tali lavori.



Balcone d'angolo tra la via e la piazzetta di Brera.

È formato in quest'esempio da un duplice telaio, limitato da bordi fioriti, il cui motivo principale è costituito da un vaso od anfora di lamiera, richiamante in certo modo le candelabre caratteristiche della Rinascenza, dal quale si dipartono, svolgendosi a spirale simmetricamente e con linea semplice ed armoniosa, le barre costituenti l'ossatura e ad un tempo la decorazione della ringhiera, biforcandosi poi e sviluppandosi in vari meandri fino a fiorire qua e là in qualche rosa o disperdersi in qualche sottile viticcio. Perfetta e salda ne è l'opera fabbrile, elegante e robusto il disegno, immune ancora da certe sovrabbondanze di lamiere e di ornamenti parassitari presi a prestito da altre forme d'arte, costituenti agli occhi degli intenditori una decadenza rispetto alla schietta arte del ferro battuto.

Tra le varie ringhiere di questo tipo seicentesco possono intanto ricordarsi, quella ancora più squisita della casa di via Durini 24, l'altra di Casa Bazzero in via Gorani, che crediamo però restauro o rifacimento, altra ancora in via Cappuccio, ed, in modo particolare, per la correttezza ed eleganza, quella al primo piano della casa di fronte alla chiesuola di S. Sisto. Due portali barocchi vanno del pari adorni di belle ferriate a lunetta, o roste, di questo carattere: quello del Palazzo Durini, e l'altro attiguo alla chiesa del Monastero Maggiore. Nè molto se ne discosta, per quanto più leggero e ricco, il lungo ed elegante balcone d'angolo tra la via e la piazzetta di Brera. Elegantissimo del pari è infine l'altro sempre di questo tipo, tolto esso pure da un edificio milanese, riprodotto tra gli *Ornamenti di tutti gli stili* dell'Architetto C. Boito.

Altro carattere offre invece per la sobrietà dell'ornato, e per esser costituita da un'ossatura regolare, nella quale si saldano e si seguono le repliche d'uno stesso motivo decorativo, spoglio di qualsiasi fioritura, la ringhiera d'un balcone di via Olmetto. Per citar solo questo esempio fra i vari che la città offre, non sempre però facilmente riconoscibili da quanto, su disegni consimili, è invece prodotto d'industria assai posteriore. Nella via San Sepolcro, in quella del Bollo, come in via Unione, pochi forse avranno infine fatto caso ad un altro squisito gruppo di balconetti d'un unico tipo, trattati colla delicatezza d'una trina, pur semplici e saldi, e già rigonfi alquanto, sì da far sentire il Settecento o prossimo o già iniziato. A meno che il segnalarli non prelude alla loro scomparsa!

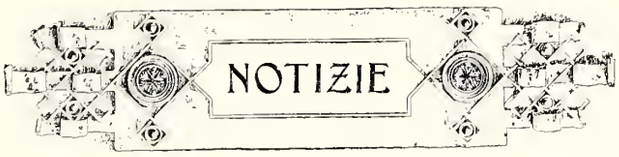
Del Settecento poi, l'età nella quale anche le più salde materie seppero scapricciarsi dove le spingeva il gusto spensierato del secolo, gli esemplari di balconi ferrei sono sì numerosi e vari, da non sembrar facile cómpito raggrupparli o segnalarli in qualche modo. In molti casi basta percorrere quanto rimane delle vecchie strade di Milano; la qual cosa permetterà facilmente di tener ad esempio nota di quelli che fregiano ancora più d'una casa in via Borgonuovo, Monte di Pietà, Brera, Morigi, S. Pietro all'Orto, S. Eufemia, S. Andrea, S. Carpoforo, S. Antonio, Ospedale, ecc. Senza aver con questo neppure la più lontana pretesa d'aver segnalato quanto di meglio produsse tra noi, con foggia svariata, la gagliarda arte fabbrile settecentesca; la quale non di rado, con una semplice barra quadrangolare di grossezza uniforme, solo qua e là sapientemente rilevata da qualche fiore o da qualche nodo di ferro battuto od anche fuso, mostra d'aver saputo creare piccoli capolavori di saldezza, praticità e buon gusto. Quando poi, librandosi oltre i confini che imponeva la semplice saldatura a martello, sconfinando dalla vera arte del ferro battuto, accartocciando invece lamiere, fiorendosi di cornici e membrature architettoniche di ferro fuso ed anche di bronzo, e costellandosi di fiori e dorature, non creò di quei balconi pieni di garbo e di raffinatezze, sul fare quelli che si conservano ancora al primo piano dell'edificio d'angolo tra via Manzoni e via Bigli. Sono questi ultimi, per quanto di proporzione ridotta, saggi singolari tra noi di quell'arte fabbrile che il Settecento francese spingerà ai suoi limiti estremi, snaturando in certo modo la vecchia tradizione del ferro battuto, per creare quelle cancellate e quelle inferriate suntuose e monumentali, di cui a Parigi nel Palais de Justice, a Troyes, Versailles, Amiens restano campioni singolarissimi; fra i quali troneggia a Nancy, nella Place Stanislas, la magniloquente e poderosa creazione che ha reso celebre in Francia il nome del fabbro Lamour. Ben lontani adunque dagli esempi ora ricordati nel rievocar i nomi del Turcone e del Bellini, due tra gli obliati maestri della vecchia e non ingloriosa nostra arte fabbrile alla quale un tempo arrise fin la lode dei poeti e la protezione dei potenti.

UGO NEBBIA.

Leggere nell'interno della copertina gli splendidi doni che la Rassegna offre agli abbonati per il 1909.

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.

Antonio Bonfanti, responsabile.



Nel fascicolo che chiudeva l'ottava annata della *Rassegna d'Arte,* noi avevamo pubblicato un interessante articolo del nostro collaboratore siciliano L. Fiocca, in cui egli illustrava parecchi monumenti di Messina. E proprio in allora un cataclisma fatale distruggeva quei templi, quelle costruzioni antichissime che avevano resistito impavide all'urto dei secoli, alle scosse di tutti i terremoti precedenti. Là dove sorgeva una città fiorente, ricca per commerci e industrie, bella per sorriso di natura e per artistici adornamenti, oggi è un cumulo di rovine; dove pulsava la vita di una popolazione attiva e vivace è la morte e lo squallore. La tragedia terribile di cui nelle nostre contrade la storia non ci tramandò l'uguale, ha atterrito l'umanità intera che dai più remoti confini dell'orbe alzò grida d'orrore e di pietà. Dinnanzi a tanto lutto, a tanta distruzione di preziose esistenze, dinnanzi a questo scomparire di intere città, fra l'universale cordoglio noi osiamo appena rivolgere il pensiero alle perdite che l'arte subì: nell'immane disastro esse ci appaiono quasi poca cosa. Eppure Messina aveva anch'essa i suoi tesori, i suoi palazzi grandiosi, le sue chiese bellissime, il suo Museo col celebre polittico di Antonello: tutto è distrutto, tutto è perduto e il nostro cuore di italiani e di amici dell'arte, sanguina di una ferita che non vuole rimarginarsi.

La *R. d'A.*

A proposito della Chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Forza di Agrò

Nell'ultimo fascicolo della *Rassegna d'Arte* (Anno VII°, novembre 1908. pp. 196-198) il signor Lorenzo Fiocca continua ad occuparsi di monumenti siciliani, trattando questa volta della Chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Forza di Agrò. Nessuno contende al Fiocca la libertà di seguire particolari suoi metodi di studio, nè io mi propongo di esaminare se egli abbia o no il dritto di copiare, perfino nelle mende tipografiche, quel che ho scritto in proposito molti anni fa; quel che gli contesto è, invece, il dritto di farmi dire, e su di un periodico così importante com'è la *Rassegna d'Arte*, quello che io non ho detto, nè potevo dire. Così, è completamente falso che io abbia fatto notare che l'edificio suddetto *fu fatto costruire di sana pianta sotto Ruggero II e compiuto forse dal figlio di lui Guglielmo I* (p. 198).

L'affermazione appartiene tutta, nella forma e nella sostanza, all'autore dell'articolo. Non io, vecchio dilettante di documenti medioevali, avrei potuto dire che un edificio il quale porta sulla fronte la sua fede di nascita autentica, colla data dell'anno del Mondo 6680 (1171-1172 di Cristo), fosse compiuto da Guglielmo I, il quale, come probabilmente saprà lo stesso Fiocca, in quel tempo dormiva, e da parecchi anni, a Monreale nella sua maestosa arca di porfido, e regnava invece Guglielmo II, intento ad innalzare quel monumento non trascurabile che è il Duomo di Monreale.

Ma io non parlai nè dell'uno nè dell'altro Guglielmo; solo esaminando i documenti diplomatici relativi al Monastero di Forza di Agrò, riferii un brano di diploma del Conte Ruggiero II (anno 1117) in cui si dice che il categumeno Gerasimo *avesse riedificato il monastero col denaro largito dal Gran Conte.* Pertanto, per ragioni storiche e per ragioni tecniche, esclusi che la Chiesa costruita dal categumeno taorminese Teostericto a *proprie spese* (*οἰκείων ἀναλωμάτων*) avesse rapporto con le fabbriche dovute alla liberalità sovrana.

Il nome dell'architetto *Girardo il Franco*, ignoto a tutti gli studiosi di arte e di storia, fu da me rivelato in una tornata della Società siciliana di Storia Patria ai 27 Gennaio 1884 (*Archivio storico siciliano* N. S. anno IX, 1884, p. 247).

Trattai poi della chiesa di Forza d'Agrò, e rispetto, principalmente, alla sua storia e alla sua importantissima epigrafe (chè della parte architettonica avrebbe dovuto trattare il mio amico Patricolo) ma ebbi il torto di inserire il mio scritto nelle *Notizie degli scavi* del Marzo 1885 (p. 86 e seg.) e fu mia grave colpa, perchè la scoverta del monumento e quella del fatto unico dell'esistenza di un nome di architetto nel periodo normanno rimasero ignote anche ai più diligenti cultori della storia delle arti italiane (come il Venturi) i quali non sono usi a frugare nella selva delle *Notizie*. Sento che di questo la colpa è tutta mia, e però ne farò ammenda pubblicando i materiali raccolti per illustrare quel singolare monumento, fra i quali, qualcuno atto a provare che l'*ἀνεκαινίσθη* (renovatum) dell'epigrafe debba significare una nuova costruzione, e non una ricostruzione.

Palermo, Novembre 1908.

ANTONINO SALINAS.

Al Prof. A. SALINAS in Palermo.

Se io mi accinsi ad uno studio su *alcuni monumenti medioevali* inediti della Sicilia, gli è perchè, sino dalla mia dimora di sei anni in quelle contrade, mi avvidi che mancava sui medesimi uno studio di tecnica e d'arte o un lavoro artistico comparato coi monumenti di altre regioni. Sino dalle prime pagine del mio studio non mostrai la *pretesa* di dare organismo ad una storia sui monumenti della Sicilia, lavoro che l'illustre Prof. Salinas poteva da gran tempo offrire agli studiosi, data la sua genialità artistica e la sua lusinghiera posizione e come privato e come incaricato di delicati uffici. Invece, io, in condizioni ben diverse, dovetti limitare il mio studio su cenni descrittivi di alcuni monumenti dei quali fin'ora non si avevano rilievi, piante e riproduzioni fotografiche.

È ben vero pertanto che il sullodato Prof. Salinas per primo nelle notizie degli scavi, anno 1885, pagg. 88-89, illustrò (ed io l'ho ricordato), più che altro l'epigrafe che è incisa sull'architrave della porta d'ingresso della chiesa dei *SS. Pietro e Paolo di Forza d'Agrò*. Circa all'inesattezza alla quale sono andato incontro, intorno al Guglielmo, si deve ad errore tipografico.

Circa inoltre la parola *renovatum*, con la quale ha principio l'iscrizione, scrissi che voleva significare non una rinnovazione nel senso di restauro o ricostruzione, ma una *costruzione*. Non comprendo ora come il Prof. Salinas voglia dare diverso senso alle mie parole.

Circa infine gli ultimi monumenti medioevali siciliani da me illustrati nella *Rassegna d'Arte*, è bene si sappia che il Prof. Salinas, nel suo discorso *Del Museo nazionale di Palermo e del suo avvenire*, Palermo 1874, ha per la Chiesa della *Badiazza* e di *S. Maria degli Alemanni* in Messina, poche e magre parole, non riflettendo uno studio rigoroso di critica tecnica conforme al movimento critico dell'età odierna.

Circa il metodo da me seguito nella rassegna dei monumenti siciliani, era ben noto al Prof. Salinas allorquando io gli esposi a voce le mie opinioni e dopo che gli feci esaminare il mio lavoro per il quale mi ebbi una lettera di congratulazione che riproduco testualmente.

Palermo, 28 Dicembre 1905.

Caro Fiocca,

« La ringrazio sentitamente per la dedica fattami del suo « lavoro sui monumenti medioevali siciliani. Questi, invero, per « la singolarità dei loro tipi, rispondenti alla singolarità delle « condizioni politiche ed etnografiche della Sicilia nell'età di « mezzo, danno argomento a ricerche svariatissime intorno all'ori- « gine e al diffondersi dei vari stili. Ella si è messa alla ricerca « con entusiasmo giovanile, con conoscenza dei Monumenti di « altre regioni italiane, con arditezza d'indagine; e i risultati « che ne ha tratto richiameranno l'attenzione dei studiosi e ser- « viranno a promuovere studi ulteriori da parte di altri e anche « di Lei stesso, siccome io voglio sperare ».

« Mi creda sempre suo

firm. A. SALINAS.

L'originale di questa lettera è presso il sottoscritto.

LORENZO FIOCCA.

Le onoranze a Camillo Boito

Dopo quarantotto anni di insegnamento alla Accademia di Brera, Camillo Boito abbandona la Cattedra di Architettura da lui elevata a tribuna benemerita di alto e nobile apostolato estetico. Il ministero ne ha accettate a malincuore le dimissioni ed i discepoli si preparano a festeggiare degnamente il Maestro con solenni attestazioni di affetto, offrendogli una medaglia commemorativa modellata dallo scultore Secchi.

Ed intorno agli allievi si raccolgono a testimoniare la loro stima e la loro riconoscenza a Camillo Boito quanti riconoscono in lui l'apostolo più fervido e tenace dell'attuale confortante rinascere dell'architettura italiana.

CAMILLO BOITO
(Fot. Varischi e Artico)

All'esempio ed alla parola di Camillo Boito si inspirò tutta la generazione dei novelli architetti lombardi i quali in compatto reiterare di sforzi ed in bella gara di tentativi vanno esprimendo i segni annunziatori della nuova arte del costrurre, facendola derivare da uno degli stili antichi onde andarono gloriosi i maestri di Lombardia nel periodo aureo del medio-evo italico.

Architettore insigne, quale lo attestano il palazzo padovano delle *Debite*, il grande scalone di palazzo Franchetti a Venezia, il restauro magnifico di acuta e perfetta evocazione dell'altare di Donatello nella chiesa del Santo a Padova, nonchè la Cappella Ponti di Gallarate e la "Casa di riposo pei musicisti" a Milano; scrittore d'arte elegante ed eloquente, uno dei primi a sollevare le discussioni di estetica dal pelago della fredda ed arida erudizione a vera ed aggraziata forma letteraria, maestro mirabile per la suggestiva parola e il metodo inspirato alla massima libertà di vedute ed al rispetto religioso delle speciali tendenze dei discepoli, la triplice espansione dell'ingegno eclettico del Boito si riassume in un unico fervore di fede artistica, lucidamente intesa, fortemente seguita e difesa, facendo di lui una delle personalità più cospicue e valorose in questo quarto d'ora caotico dell'arte nazionale.

Ond'è che all'unanime coro che celebra in questi giorni il nome di Camillo Boito, si unisce commossa e sincera la voce della *Rassegna d'Arte*.

Le colonne di questa rivista sono dedicate allo studio ed all'analisi di maestri e capolavori antichi. Boito è una mente ed una personalità essenzialmente moderna e diremmo quasi « avveniristica ». Non per questo noi crediamo di travalicare i limiti del nostro programma occupandoci di lui con doverosa larghezza. Pochi artisti moderni furono così convinti studiosi, così acuti interpreti e così fedeli celebratori della bellezza antica. In epoca disprezzatrice del genio tradizionale, spregiante come pose di archeologi e di popoli ogni richiamo delle vecchie forme, il Boito cooperò efficacemente a instillare negli architetti usciti dalla sua scuola l'amore e il culto del bello antico e sulle vestigia della vecchia gloriosa estetica paesana, fuori delle pedanti imitazioni e delle fredde copie scolastiche, li indusse a cercare le forme nuove, riallacciandole saldamente alle remote, poichè l'architettura non si improvvisa nei nuovi atteggiamenti e nuovi significati entro il cervello o la visione di un uomo o di un gruppo d'uomini, ma scende « per li rami » della stirpe, si radica nelle concezioni profonde e nelle tendenze delle razze, si esprime dal gusto e dall'anima delle moltitudini.

All'assertore di queste verità, al protagonista indefesso della cultura artistica e del culto dell'antico, non può adunque mancare il saluto cordiale della *Rassegna d'Arte*.

E però un saluto meno amaro di quello che gli allievi gli porgono. Essi perdono definitivamente il maestro insigne ed amorevole. Noi abbiamo un conforto nel pensiero che se il professore scende dalla cattedra illustre, il Presidente della nostra Accademia continua l'opera laboriosa ed illuminata a vantaggio dell'arte e degli istituti artistici milanesi. G. M.

BIBLIOGRAFIA

P. Guerrini. — **Gli affreschi quattrocenteschi di Bagolino ed il loro autore.** (Nel *Cittadino di Brescia*, 24 Novembre 1908). — Recentemente si scoprirono, in una chiesetta di Bagolino, nell'alta regione bresciana, affreschi del Rinascimento lombardo rappresentanti la Vergine seduta davanti uno sfondo architettonico e, nell'arco, le sibille; nel volto dell'abside, in altrettanti tondi incorniciati da una doppia fila di cherubini, sono gli Evangelisti, e nei peducci i quattro dottori della chiesa occidentale: S. Ambrogio, S. Agostino, S. Girolamo e S. Gregorio: nella parete di fondo è raffigurata la *Crocifissione*. Forse anche le pareti eran coperte d'affreschi di quello stesso ciclo. Miss C. J. Foulkes di Londra, studiosa della pittura preleonardesca, attribuì quei dipinti al pittore di Camerino Giovanni Pietro di Gemmo. Gli affreschi appartengono all'anno 1486 e sono assai modesti di sentimento d'arte. L'autore finisce meravigliandosi che « del Paroto e di Giampietro da Gemmo non faccia nemmeno un cenno il Malaguzzi Valeri nel suo ottimo libro *Pittori lombardi del Quattrocento* »: ma l'autore — che confessa che quei dipinti son tanto ritardatarii, nonostante la data avanzata, da ricordare la *goffa e rozza* (?) maniera del secolo antecedente — avrebbe anche potuto chiedersi perchè mai il Malaguzzi Valeri non si sia occupato anche.... di Giovannino da Capugnano. Ma.... si sa: i libri che costano fatica e son consultati volontieri son come i dizionari: tutti vi cercan sempre quello che non c'è.

Lorenzo Fiocca. — **L'antica pittura Umbra e Nicolò Alunno.** Teramo 1908. (Estratto dalla *Rivista Abruzzese di S. Z. A.*, fasc. X-XI). — L'autore combatte le conclusioni di Arduino Colasanti intorno alle origini e al carattere dell'antica pittura umbra e specialmente eugubina e studia l'opera di Nicolò da Foligno a grandi tratti accompagnando il breve scritto con alcune riproduzioni di dipinti.

Arduino Colasanti. — **Gentile da Fabriano.** — Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Fa parte della bella serie di monografie sui grandi maestri diretta da Diego Angeli e che s'inaugurò con l'ampia monografia su *Amadeo* del Malaguzzi Valeri. Anche questo nuovo volume presenta la ricchezza di illustrazioni, la diligenza tipografica, la cura editoriale di tutte le pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche veramente benemerito della causa dell'arte. Il Colasanti studiò acutamente e diligentemente la vita dell'attraentissimo pittore di transizione che così alto ebbe il senso della gentilezza; l'ambiente e i precursori suoi, le sue opere, le sue influenze sull'arte successiva. Nel rifarne la vita corresse errori vecchi e nuovi — di Amico Ricci, di Adolfo Venturi, di W. Suida — e su nuove basi poggiò la biografia del maestro; nel studiarne l'attività, anche in rapporto alla pittura contemporanea, con idee originali completa la illustrazione della sua parabola artistica escludendo alcune cose che non gli sembrano appartenere al mite pittore, lumeggiandone con nuovo rilievo altre. Qualche restrizione sarà a farsi forse per la parte che si riferisce alle influenze dell'arte di Gentile da Fabriano, poichè questa parte — come per molti altri maestri del Rinascimento — si presta facilmente a sviamenti. L'aspetto eminentemente soggettivo, personale del tema è d'altronde troppo difficile a contenersi nei giusti limiti perchè oggi, chi scrive, con vedute nuove, di un grande maestro del passato non si senta indotto, suo malgrado, a trasmodare. Ciò che non toglie che la monografia del Colasanti sia condotta con serietà, con sano equilibrio, con severo metodo critico: ciò che non è a dire di tutte le monografie di quella serie edite dall'Istituto di Bergamo in diverse delle quali è troppo grave lo squilibrio fra il testo e le tavole riunite a mo' d'appendice, così che queste assurgono alla parte principale dell'illustrazione, o è troppo scarsa la parte espositiva. A.

H. Brockhaus — **Michelangelo und die Medici Kapelle.** - Leipzig - Brockhaus 1908. — È proprio dello spirito tedesco l'amare i problemi più astrusi e con paziente e minute indagini ricercarne la soluzione: così, fra le opere d'arte solleticheranno maggiormente la curiosità di dotti *Kunstforschers* quelle che sembrano racchiudere in sè qualche misterioso enimma. Or fa un anno comparve un libro del Dottor Steinmann sul « Segreto della cappella Medicea di Michelangelo », ed ora ecco Heinrich Brockhaus

darci di una nuova spiegazione di quello e di altri capolavori del Buonarotti.

Così egli, analizzando la Madonna col Putto e S. Giuseppe, negli Uffici, ne spiega la curiosa composizione supponendo che il Maestro abbia voluto interpretare e rendere alla lettera colle sue figure i dettami di L. B. Alberti. E siccome, aggiunge egli, il quadro doveva adornare la casa Doni, così la Vergine si volge a S. Giuseppe quasi a chiedergli il Figlio, quasi gli dicesse *doni!* Quanto sia probabile che l'austero artista si compiacesse in simili indovinelli giudichi ognuno. Il *David* non è più solamente il campione di Israele vincitore di Golia ma un simbolo che rappresenta il cristiano bello e forte (moralmente) secondo predicava in allora il Savonarola. Perchè il Frate, secondo il Brockhaus, impressionò tanto il devoto e religioso artista da ispirargli non solo il concetto informatore ma persino i più minuti particolari decorativi delle opere sue. Per le tombe Medicee poi, esaminate e scartate le varie ipotesi emesse sin qui, le spiegazioni archeologiche estetiche e filosofiche, l'autore opina che esse altro non sieno se non la espressione simbolica di inni religiosi che si recitano specialmente durante gli uffici pei defunti ed a cui il Savonarola nelle sue prediche richiamava gli spiriti degli uditori fiorentini. Così gli ornati decorativi, mascheroni, conchiglie, ghirlande e uccelli sarebbero simboli di cui egli ritrova il significato nei canti sacri, così il giorno rappresenta il Cristo, l'aurora la sua apparizione, notte e crepuscolo, inferno e peccati.

Michelangelo insomma, genio profondamente religioso, sotto la inspirazione del Savonarola e di L. B. Alberti scelse il tema della vita che muore e risorge e l'espresse in tre suoi capolavori: Cappella Sistina, tomba di Giulio II, tombe Medicee, e per convincere maggiormente il lettore della fondatezza della sua ipotesi, il Brockhaus ci da anche infine del volume la Messa pei defunti e una predica del Savonarola! G. C.

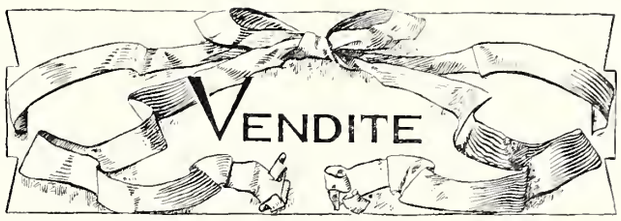
GAZETTE DES BEAUX ARTS (Novembre)

Notiamo in questo fascicolo due articoli specialmente interessanti per il pubblico italiano. Il primo di M. Charles Loeser, *L'Art italien au Musée des Arts decoratifs*, rende conto degli oggetti d'arte di origine italiana che trovansi in questo Museo formato da lasciti e da acquisti. Poche pitture e non di primo ordine, parecchi cassoni di cui uno ornato di una graziosa figura muliebre in legno, una Pietà in terra cotta invetriata, alcune sculture e una bella Madonna in stucco sono accuratamente esaminate dall'autore. Nel secondo articolo: *Les galeries privées en Amérique, Maurice Tourneux*, a proposito della grandiosa pubblicazione sulle raccolte private americane testè comparsa: *Noteworthy paintings in american private collections*, dà la riproduzione di alcuni fra i più importanti quadri che dall'Europa passarono nel Nuovo Mondo; con rinnovato dolore rivediamo la bella Annunciazione di Fiorenzo di Lorenzo (già pubblicata nella *Rassegna d'Arte*), che ornava già una chiesa di Assisi (Santa Maria degli Angeli, se non erriamo) e che Mrs Gardner, non sappiamo in qual modo, riuscì ad acquistare.

Il numero di **Dicembre** fra gli altri ha un breve studio di G. A. Simonson su *Francesco Guardi*. Lo scrittore inglese si chiede se più del Canaletto il Tiepolo, cognato di Francesco, non influì sulla di lui maniera di dipingere e osserva con ragione come Antonio Canale fosse classico, corretto, alle volte convenzionale e il Guardi invece non seguisse altre leggi che quelle della sua ispirazione e del suo modo di vedere. Ciò spiegherebbe perchè ai giorni nostri il secondo sia più apprezzato del primo.

Per i numeri della "Rassegna d'Arte" anteriori al 1908 rivolgersi alla Società Tecnografica, Via Castelfidardo, 7=9.

La **"Rassegna d'Arte"** *è stampata su carta patinata della* **Società Anonima Tensi & C.** *con colori* **Berger e Wirt** *di Firenze. La carta della copertina è della* **Società Cartaria Italiana Bettoncelli & C.,** *Milano.*



A Parigi ha avuto luogo il 30 Novembre u. s. la vendita della collezione del defunto Sig. Henri Say. Ecco — per chi si interessa delle vendite d'arte — l'elenco degli oggetti venduti:

Quadri: *Le retour du brave*, di Bellange, 2.400 fr.; *Venise* di Canaletto, 16.000 fr.; *le Chasseur*, di Decamps, 22.000 fr.; *la Foire aux bestiaux*, di Demarne, 24.000 fr.; *Junon*, école francaise, 2.700 fr.; *l'Arrestation*, di Fichel, 2.600 fr.; *le passage du gué*, di Fromentin, 62.000 fr.; *Bacchante*, di Greuze, 60.000 fr.; *la Petite place*, di Jean Van der Heyden, 22.500 fr.; *Saint-Pierre de Rome* e *Ruines romaines*, di Hubert-Robert, 60.000 fr.; *la Fête champêtre*, di Lancret, 280.000 fr.; *Sainte Famille*, di Murillo, 4.500 fr.; *les Quatre saisons*, di Parrocel, 5.000 fr.; *la Conversation galante*, di Pater, 95.000 fr.; *le Fumeur*, di Téniers, 6.000 fr.; *la Flotte hollandaise*, di Van de Velde, 25.000 fr.; *le Bal*, di Watteau, 37.000 fr.; *Effet d'hiver*, per Wiekemberg, 2.200 fr.

Oggetti diversi: Un paio di vasi in porcellana di antica China, 2.400 fr.; Gruppo in terra cotta del XVIII secolo *Renaud et Armide*, 7.200 fr.

Tappezzerie: *Don Quichotte guerì de la folie par la Sagesse*, 30.000 fr.; *la Tête enchantée*, id., 40.500 fr.; *Don Quichotte chez les filles de l'Hôtelleric*, id., 40.500 fr.; *le Retour de la chasse*, 77.008 fr.; *la Bataille d'Arbelles*, Gobelins, 11.700 fr.; *le Château de Vincennes*, Gobelins, 67.000 fr.; *Neptune ou l'eau*, Gobelins, 58.000 fr.; *Jupiter ou le Feu*, Gobelins, 58.000 fr.; *Combat d'animaux, les Pêcheurs, les Roi Tortê, l'Indien a cheval*, 7.500, 11.000, 10.500 e 10.000 fr.

Pure a Parigi, ha avuto luogo recentemente la vendita dell'atelier Busson. Trascriviamo dal *Figaro* alcune delle cifre raggiunte:

N. 3, *le Loir, à Frasay*, 1.150 fr.; N. 10, *Orage dans les Landes*, 1.350 fr.; N. 20, *le Loir, à Saint Martin*, 1.000 fr.; N. 119, *le Loir à Lavaudin*, 230 fr.; N. 121, *Château de Montoire*, 230 fr., N. 161, *Animaux dans la prairie*, 260 fr.

Il quadro più disputato alla vendita di un' altra collezione è stato un ritratto di vecchia *La dentellière* di Felicien Rosas, venduto per 15.200 fr. Gli altri maggiori prezzi raggiunti furono: 11.100 fr. per *Le bors de l'Allier* di Harpignies; 11.200 fr. per *Jeune fille en prière* e *L'orpheline* di Henner. Due vedute di Venezia di Ziem, furono vendute rispettivamente per 10.000 e 8.600 fr.

In un'altra vendita all'asta a Parigi un quadro attribuito a Roslin *ritratto di giovane donna seduta che tiene un libro*, è stato aggiudicato per 1320 fr. e un quadro attribuito a Deportes, *Interno di cucina*, per 1000 fr.

La nostra nuova riproduzione tricromica del Cenacolo Vinciano splendidamente riuscita verrà inviata nei primi giorni di Febbraio GRATUITAMENTE a tutti coloro che invieranno alla nostra amministrazione l'importo dell'abbonamento 1909 entro il 31 Gennaio corrente.

Stiamo ultimando delle speciali copertine in tela per rilegare l'ottava annata della RASSEGNA. Di esse daremo notizia nel prossimo fascicolo.

La "RASSEGNA D'ARTE"

VENEZIA-DIECI ACQUEFORTI DI G. MITI-ZANETTI

Formato cm. 18×28
In busta Lire CINQUE

ALFIERI & LACROIX
Milano
Via Carlo De-Cristoforis, 6

È ultimata la ristampa dell'opera:

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

I DISEGNI DELLA R. PINACOTECA DI BRERA

94 tavole riproducenti nei colori originali dei lapis e degli inchiostri i migliori disegni della importantissima collezione di Brera

Un volume in formato tascabile, con note descrittive ed elegante copertina

LIRE TRE

L'autorevole " The Nation „ di New - York così ne scrive.... « simili volumi compilati per il Louvre, gli Uffizi ed il British Museum sarebbero di un valore inestimabile ».

Milano - Via Carlo De-Cristoforis, 6 ALFIERI & LACROIX

PICCOLI ANNUNCI BIBLIOGRAFICI

Per l'inserzione in questa rubrica richiedere le condizioni alla Amministrazione della Rassegna d'Arte.

FRIEDRICH POLLAK - *Lorenzo Bernini.* — Con 19 tavole. Stuttgart. Julius Hoffmann. Verlag. . . . . Mk. 4.—

OTTO SCHUBERT - *Geschichte des Barock in Spanien.* — Con 292 illustrazioni ed una tavola. XXIV e 425 pag. Esslingen a./N. Paul Neff Verlag. . . . . Mk. 25.—

ALFONSO RUBBIANI - *Il Palazzo Bevilacqua in Bologna.* — Monogr. formato 17×24.5 cm. con 11 grandi illustrazioni intercalate e 6 tavole fuori testo, a cura della " *Rassegna d'Arte* „ . . . . . L. 2.50

Dott. LEANDRO OZZOLA - *Vita ed Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore.* — Con poesie e documenti inediti. — Strassburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). Mk. 20.—

L. MELANO ROSSI - *The Santuario of the Madonna di Vico.* - Illustrated. - London, Macmillan & C. - Ltd. St. Martin's Street.

Dott. A. FROVA - *Chiese gotiche cadorine.* — Monografia formato 17 x 24.5 cm. con 15 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . . . Lire 1,—

CARLO CESARI - *Genova ed alcuni portali dell'anno 1400.* — Monografia formato 17 x 24.5 con 11 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . Lire 1,—

LUIGI SERRA - *Note su Alessandro Vittoria.* — Monografia formato 17 x 24.5 cm. con 16 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . . . Lire 1,—

Giuseppe Piermarini Architetto. — Pubblicazione del Comitato Milanese per le Onoranze. — Magnifica ediz. in 4° con circa 50 illustrazioni nel testo e varie tavole a colori, a cura della " *Rassegna d'Arte* „ L. 5.—

E pubblicato il

NUOVO CATALOGO

≡ MONTABONE ≡

ELENCO delle copie fotografiche eseguite col sistema isocromatico e ricavate direttamente dagli originali (quadri ed oggetti d'arte) nelle qui notate Gallerie e Collezioni:

1. Museo Poldi-Pezzoli (Milano).
2. R. Pinacoteca di Brera (Milano).
3. Museo Borromeo (Milano).
4. Legato Morelli (Bergamo).
5. Museo Frizzoni (Milano).
6. Pinacoteca Ambrosiana (Milano).
7. Castello Sforzesco (Milano).
8. Palazzo Reale (Milano, ora a Brera).
9. " Rassegna d'Arte „ e antichità varie.
10. Collezione Grandi - quadri - statue.
11. Arte moderna - quadri - statue.
12. Ritratti di personaggi illustri ed artisti.
13. Vedute e dettagli di 200 ville lombarde.
14. Vedute del Parco di Monza.
15. Duomo di Monza - pitture - dettagli - scolture.

MILANO Piazza Durini, 7

APPROFITTATE di una buona occasione! Per saldo di uno Stock si cede PER POCO PREZZO L'IMPORTANTISSIMA OPERA

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

DALLE ORIGINI AL SECOLO XX

DI

BASILIO MAGNI

Professore di Storia dell'Arte nel R. Istituto di Belle Arti in Roma

IIª Ediz. di 500 esemplari numerati riveduta ed accresciuta dall'autore

Il Vol. I, di pag. 600, comprende, oltre il proemio e l'introduzione sopra l'arte orientale e greca, l'arte italiana dei Pelasgi ed Etruschi sino a tutto il Trecento. Il Vol. II, di pag. 652, abbraccia l'arte del Quattrocento e del Cinquecento fino a Raffaello. Il Vol. III, di pag. 984, contiene l'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX sino al XX, con indici alfabetici delle principali considerazioni d'arte, dei nomi degli artefici (ben più di tremila), e de' luoghi) più di mille e cento).

3 vol. in-8 grande di complessive pag. 2236.

Prezzo di costo L. 45

PER SOLE . L. **15**

DE GUBERNATIS

DIZIONARIO DEGLI ARTISTI ITALIANI VIVENTI

PITTORI - SCULTORI - ARCHITETTI

Un grosso volume in 8° - 1906

Prezzo di costo L. 10

PER SOLE . L. **3**

Spedire cartolina vaglia alla Libreria

FERRANDI DI BIAGIO BELLONI

MILANO - Via Larga 16-18

(Franco di porto in Italia, aggiungere per il solo Magni L. 1.00 - per il solo De Gubernatis L. 0.50 - ambedue L. 1.20)

ALFIERI & LACROIX
MILANO
V. C. DE CRISTOFORIS, 6
STABILIMENTO PER LE RIPRODUZIONI FOTOMECCANICHE IN NERO ED A COLORI COI PIÙ PERFEZIONATI PROCEDIMENTI.
TIPOGRAFIA PER LA ESECUZIONE ARTISTICA DEL CATALOGO E DI OPERE COMMERCIALI E DI LUSSO. - LA SEZIONE FOTOGRAFICA SI OCCUPA DELLA RIPRODUZIONE DI QUADRI ED OPERE D'ARTE CON SPECIALI SISTEMI ORTOCROMATICI.

Pubblicazione mensile. Conto corrente colla Posta.

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GVIDO CAGNOLA

E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE

MILANO VIA CARLO DE CRISTOFORIS 6

ABBONAMENTO ANNVO

MILANO L. 18 · NEL REGNO L. 20 · ESTERO L. 23

VN NVMERO SEPARATO L. 2

ALFIERI & LACROIX · MILANO

Montalg. 908

ESCE UNA VOLTA AL MESE IN FASC. DI 16-20 PAGINE CON RICCA APPENDICE DI CRONACA, CORRIERI, VENDITE, ECC.

ABBONAMENTO ANNUO:
MILANO L. 18 – NEL REGNO L. 20
ESTERO L. 23
UN FASCICOLO SEPARATO L. 2

OGNI FASCICOLO RECA OLTRE AD UNA CINQUANTINA DI INCISIONI INTERCALATE PARECCHIE TAVOLE FUORI TESTO

La « RASSEGNA D'ARTE » diretta da Guido Cagnola e F. Malaguzzi Valeri inizia col 1909 il nono anno d'esistenza. Essa, dopo le radicali trasformazioni tipografiche subite l'anno scorso per opera dei nuovi editori, è indubbiamente la più bella e meno costosa rivista d'Arte Antica che si pubblica in Italia. Ogni fascicolo mensile, adorno di una cinquantina di incisioni e di numerose tavole fuori testo, pubblica articoli dovuti ai più reputati studiosi d'Arte italiana. Nelle pagine dedicate alla cronaca ed ai corrieri si riuniscono tutte le notizie più importanti degli avvenimenti artistici del mese: queste pagine saranno per quanto possibile illustrate. Studi su pitture, sculture, architetture, si alterneranno a ricerche storico-artistiche ed a lavori illustranti i più vari rami delle arti decorative. Una speciale serie di articoli sulle « Gallerie e raccolte private » è in preparazione per far conoscere numerose opere ora apprezzabili solo a pochi fortunati; altri importanti studi verranno dedicati alle opere d'arte italiana esistenti nelle gallerie estere, alla illustrazione delle migliori opere raccolte nelle troppo poco conosciute gallerie delle nostre città di provincia, e ad ogni avvenimento artistico che interessi l'arte italiana.

Speciale cura verrà dedicata alla pubblicazione di articoli illustranti le arti decorative: stoffe e tessuti, vetri e ceramiche, fregi pittorici ed opere di scultura, ferri battuti, decorazioni e rilegature di libri, oreficerie e lavori di cesello, mobili, cuoi lavorati, tutta una varia e numerosa serie di cose belle verrà illustrata nella nostra rivista, e la pubblicazione di splendide riproduzioni potrà essere anche di pratica utilità nelle creazioni delle industrie moderne.

In questo fortunato periodo di risveglio negli studi e nelle ricerche nel campo dell'arte, mentre le quotidiane notizie di scoperte e discussioni stimolano ad una più vasta e profonda conoscenza del nostro invidiato patrimonio artistico, la « RASSEGNA D'ARTE » si renderà necessaria consigliera per tutti coloro che all'arte si interessano.

Nel 1908 hanno collaborato alla "RASSEGNA D'ARTE„:

ALLMAYER V. FAZIO – ANGELINI LUIGI – ANNONI AMBROGIO – BALLETTI ANDREA – BELTRAMI LUCA – BERENSON BERNHARD – BERNARDINI GIORGIO – BODE W. – CAGNOLA GUIDO – CESARI CARLO – COOK HERBERT – DE BENEDETTI MICHELE – DE FABRICKZI CORNELIUS – ERICKSEN NELLY – FATTORI ONOFRIO – FERRARI GIORGIO – FIOCCA LORENZO – FRIZZONI GUSTAVO – FROVA ARTURO – GEREVICH TIBERIO – GIGLI GIUSEPPE – GIOLLI RAFFAELLO – GIORDANI PAOLO – GNOLI UMBERTO – HADELN FREIHERR VON – LUPATELLI ANGELO – MALAGOLA CARLO – MALAGUZZI VALERI FRANCESCO – MARANGONI GUIDO – MASON PERKINS F. – NEBBIA UGO – NOVATI FRANCESCO – PETTORELLI A. – POGGI GIOVANNI – RICCI CORRADO – RICCI SERAFINO – RUBBIANI ALFONSO – SANT'AMBROGIO DIEGO – SCHUBRING PAUL – SERRA LUIGI – TOESCA PIETRO.

Indirizzare le corrispondenze impersonalmente a

« RASSEGNA D'ARTE »
Milano, Via Carlo De-Cristoforis,

AMBROSIANA

BIBLIOTECA
PINACOTECA
MUSEO SETTALA

CODICI - MANOSCRITTI
AUTOGRAFI - MINIATURE

TELE E TAVOLE DIPINTE: Leonardo da Vinci - S. Botticelli - B. Luini - Borgognone - Bramantino - A. Solari - Tiziano - B. Veneto - Bassano - B. Veronese - Tiepolo - Moroni - Barrocci - G. Reni - G. Hamilthon - Huisum - Brueghel - R. Mengs - Rottenhammer.

DISEGNI: Raffaello Sanzio - Leonardo Da Vinci - G. A. Boltraffio - B. Luini - G. Ferrari - A. Duerer.

STAMPE: Primitivi tedeschi, Francesi, Italiani, Legni, Prove a colori - Bulinisti - Acqueforti italiane contemporanee.

La BIBLIOTECA e la PINACOTECA si possono visitare: nei mesi *Marzo-Ottobre* dalle ore 10 alle 16 nei giorni feriali e dalle 13 alle 16 nei giorni festivi. — Nei mesi *Novembre-Febbraio* dalle ore 10 alle 15 nei giorni festivi e dalle 13 alle 15 nei giorni feriali.

Il MUSEO SETTALA si può visitare con lo stesso orario nei giorni di Mercoledì, Venerdì e Domenica. — Il biglietto d'ingresso costa: Lire 1,00 nei gioni feriali e cent. 20 nei giorni festivi

MUSEO POLDI-PEZZOLI
MILANO — VIA MORONE 10

PIER DELLA FRANCESCA

PINACOTECA O VADRI ANTICHI E MODERNI SCULTURE STOFFE E TAPPETI ARAZZI E MOBILI DEL RINASCIMENTO OREFICERIE SMALTI BRONZI PORCELLANE VETRI ANTICHI SOFFIATI DI MURANO E VETRI ROMANI ARMI E ARMATURE ITALO-GRECHI E DEL RINASCIMENTO ECC. ECC.

ORARIO
INVERNO: DALLE 10 ALLE 16
ESTATE: DALLE 9 ALLE 16
I GIORNI FESTIVI DALLE 9 ALLE 12

ALTRI MUSEI E RACCOLTE D'ARTE DI MILANO

R. PINACOTECA DI BRERA.

Aperta tutti i giorni dalle ore 10 alle 16. — Biglietto d'ingresso: Lire UNA. — Nei giorni festivi ingresso gratuito.

CASTELLO SFORZESCO.

Musei Archeologico ed Artistico Municipale, Galleria d'Arte Moderna, Museo del Risorgimento.

Aperto tutti i giorni dalle ore 10 alle 16. — Biglietto d'ingresso per tutti i musei L. 1,50. — Nei giorni festivi ingresso gratuito.

CENACOLO VINCIANO.

Nel Refettorio annesso alla Chiesa di S. M. delle Grazie (Corso Magenta). — Aperto tutti i giorni dalle ore 10 alle 16. — Biglietto d'ingresso L. UNA.

SOCIETÀ PER LE BELLE ARTI ED ESPOSIZIONE PERMANENTE

MILANO

32 - VIA PRINCIPE UMBERTO - 32

ESTRATTO DELLO STATUTO SOCIALE

La Società è costituita da **Soci effettivi,** da **Soci perpetui,** e da **Soci onorari.**

Sono **Soci effettivi** quelli che pagano L. **20** all'anno; l'associazione è obbligatoria per tre anni.

I **Soci effettivi** hanno libero ingresso alle Esposizioni, e in quelle ordinarie anche per la loro famiglia: ricevono le pubblicazioni artistiche della Società e partecipano all'estrazione a sorte delle opere d'arte che la Società acquista.

POCHE ANNATE E FASCICOLI ARRETRATI DELLA «RASSEGNA D'ARTE» SONO DISPONIBILI PRESSO L'AMMINISTRAZIONE

CIÒ CHE NON RISORGERÀ A MESSINA

Quando Lorenzo Fiocca, proseguendo le sue ricerche intorno a l'arte in Sicilia, scriveva sul Duomo di Messina lo studio che si pubblica in questo stesso fascicolo, egli era ben lungi dall'immaginare che i monumenti della bella città ch'egli era venuto illustrando con tanto amore sarebbero stati ridotti in un cumulo di orrende macerie. Infatti

MESSINA — Avanzi della Cattedrale

che cosa rimane ora della Cattedrale la quale vantava tanti secoli di vita ed aveva resistito vittoriosa ai più tremendi terremoti, come quello del secolo XVIII? Lo dice la riproduzione che ne diamo quà: distrutto l'interno, piombato al suolo il vago soffitto di Re Manfredi, atterrate le navate, abbattute le colonne, avanzi forse di tempio pagano, in minuti frammenti i ricchi altari, in polvere gli stucchi eleganti dei Gagini e di altri artefici; pochi secondi bastarono per demolire l'opera paziente di tante generazioni d'artisti, il monumento di popoli e razze diverse accomunate dalla fede. Delle tre absidi ornate di mosaici, una

MESSINA — Duomo — Gli altari del Montorsoli

rovinò e due sole si manterranno se le forze avverse della terra e del cielo non le distruggeranno anch' esse. Non sappiamo ancora cosa ne sia del bel monumento all' arcivescovo Guidotto de Tabiatis, quegli appunto che iniziò le decorazioni musive delle tribune anzidette. Sul plinto stava distesa la figura del prelato, rivestita dei paramenti sacri, e di sotto quattro bassorilievi recavano, sulla fronte l'*Annunciazione* e la *Natività*, sul lato destro la *Flagellazione* e su quello di sinistra la *Crocefissione*. L'artista, che appose la sua firma a quest'opera preziosa, era il maestro senese Goro di Gregorio, lo stesso che costrusse l'arca di S. Cerbone a Massa Marittima, nella cattedrale, e l'adornò pure di bassorilievi. Meno importante era il monumento fatto erigere ad un altro arcivescovo, Bellorado, da Pietro Ruiz e dovuto allo scalpello di G. B. Mazzola. Il Saccà però, che pubblicò una dotta monografia sul Duomo di Messina, ritiene che il Mazzola non compì tutte le ornamentazioni del sarcofago ma che vi lavorassero anche i Gagini. Di questi ultimi, Antonello,

MESSINA — La Fontana dell' Orione.

pare avesse parte alla ricchissima decorazione della cappella di S. Maria della Pace, così chiamata perchè l'Arcivescovo Antonio da Lignamina la volle dedicata alla memoria della pace che egli riuscì a concludere fra nobili e popolani. Frate Giovanni Montorsoli ideò e disegnò le dodici cappelle delle pareti laterali del tempio, ornate con le statue degli apostoli, ma vuolsi di queste eseguisse soltanto quelle rappresentanti S. Pietro e S. Paolo. Tre porte si aprivano nella facciata: di esse la destra rovinò quasi per intero, la sinistra si conservò quasi intatta e del portale centrale rimasero a pena i fianchi coi viticci su cui si inerpicano vagamente dei puttini, l' architrave e, più su, la Madonna del Mazzola; ma il timpano, i pinnacoli con le statue degli Apostoli dello stesso scultore vennero trascinati nella rovina.

La bella fontana, detta dell'Orione dalla figura che la coronava, eretta dal Montorsoli nel 1547, ha perduto

tutta la parte superiore e i quattro fiumi, distesi intorno al bacino, sembrano guardare mestamente lo sfacelo che li circonda. L'altra fonte del medesimo artista ebbe per fortuna sorte migliore, onde il Nettuno fronteggia sempre la marina, là dove sorgevano i maestosi palazzi dalla nobile architettura contro i quali e terremoto e fuoco imperversarono con terribile violenza.

Di belle chiese, oltre la Matrice, Messina contava parecchie: sul colle della Caperina torreggiava quella dedicata a S. Gregorio, dalla cui terrazza lo sguardo spaziava sul panorama ridente del porto e della città: l'architettura fantasiosa, il campanile attorcigliato al sommo come una chiocciola, la segnalavano da lontano. Caratteristica pure la fronte di S. Maria della Scala, tutta a bugne nella parte inferiore, con un bel portale racchiudente una squisita Madonnina. — Ricco di stucchi e di pitture S. Francesco delle Stimmate; di marmi a colori S. Nicolò, ove il Di Marzo credette riconoscere nell'ancona con l'effigie del santo titolare e i fatti della vita di lui la mano di Antonello di Messina. Una vaghissima statua della Vergine con il bambino trovavasi in S. Agostino; il Mauceri la illustrò in questa rivista attribuendola con ragione a Francesco Laurana.

MESSINA — Chiesa di S. Maria della Scala.

La pietà dei messinesi, insieme all'amore ed al rispetto pei vetusti monumenti, aveva lor fatto dedicare cospicue somme al restauro o meglio ripristino della chiesa dell'ex convento di S. Francesco d'Assisi. Iniziato nella metà del Dugento, guasto poi da un incendio, il tempio ad una nave sola aveva ripreso ora, nelle sue linee semplici e severe, l'antica grandiosità. Ad un'altra chiesa pure erano state tolte di recente le antipatiche aggiunte del tempo in cui si soleva ricoprire di gesso il marmo e la pietra, all'Annunziata dei Mercanti Catalani pure del Secolo XIII, ma di forma basilicale e quindi a tre navate. E non molto distante, in quella stessa via 1° Settembre che oggi è un cumulo di rovine, sorgeva un monumento della medesima epoca, già molto danneggiato dal terremoto del 1783, la chiesa dei cavalieri teutonici, detta dell'Alemanna.

Non però le chiese furono il fascino principale della povera Messina, non da queste sopratutto traeva essa vanto e gloria, ma da quei maestosi palazzi che, abbattuti in parte nel 1783, si vollero fatalmente ricostruire quasi a sfida delle forze implacabili della natura. Fra le eleganti costruzioni seicentesche, il Monte di Pietà, che si dà qui riprodotto, era un eccellente esemplare.

MESSINA — Chiesa di S. Gregorio.

Dopo la catastrofe che ha tolto loro ogni bene, i superstiti di Messina, riuniti sulle rovine o profughi nelle altre parti d'Italia, hanno avuto comune un pensiero: quello di veder risorgere l'amata città.

Questo attaccamento al suolo natio, questa passione, tanto forte da vincer ogni senso di sgomento, è così nobile che costringe alla ammirazione anche coloro i quali si chiedono se il ricostrurre sopra un terreno infido che uomini di scienza ritengono soggetto sempre a rivolgimenti tellurici sia cosa saggia. Ma la voce della prudenza è débole di fronte a certi sentimenti atavici che al postutto sono una caratteristica e una forza della razza siciliana. E difatti, Governo, Parlamento, Paese hanno accolto il grido: Messina risorgerà. Dunque, accanto alla città nuova un'altra si formerà: si intrecceranno di nuovo gli scambi, rinasceranno le industrie, nuove generazioni colmeranno i vuoti fatti dalla morte, la vita riprenderà i suoi diritti. Pur troppo però accanto alle case non sorgeranno più i vetusti monumenti: essi sono periti senza possibilità di risurrezione; grave cocente dolore per noi tutti, poichè la patria non è solo questo lembo di terra ove sembra sorrida più dolce la natura ma le mura edificate dagli avi e che rinserrano le memorie e le tradizioni di tutto il passato. *g. c.*

MESSINA — Monte di Pietà.

ESTERO

AMBURGO. — **Vendita.** — Fu venduta di recente una raccolta di opere d'arte, armi e utensili medioevali e della Rinascenza appartenente già al signor J. Campe.

BAVIERA. — **Vendita.** — Un antiquario (dove non giungono le braccia, i tentacoli di questi terribili polipi!) ha comperato per un prezzo irrisorio e venduto a Berlino bellissime scolture in legno provenienti dal castello di Triebenbach costruito nel secolo XIII.

BERLINO. — **Museo.** — Nella corte del Kaiser Friedrich Museum è stato posto, in via provvisoria, un portale romanico proveniente da una chiesa di Langheim.

BUDAPEST. — **Acquisto.** — La Galleria Nazionale si è arricchita di un quadro del Velasquez acquistato di recente ad una vendita di Christie a Londra. Eseguito dall'artista durante la sua permanenza a Siviglia, nei primordi della sua attività feconda, rappresenta tre individui, un giovane, una fanciulla che versa da bere, ed un uomo di età avanzata con cui il giovanotto sta conversando.

COLONIA. — **Restauro.** — Una prudente ripulitura ha ridato alla tavola che orna l'altare di Santa Chiara, nella cattedrale, il suo carattere originario, togliendo le aggiunte e le modificazioni posteriori. Nel lavoro si ritrovarono tre Cristi, l'uno sopra l'altro, e restauri di recente data, cioè del Secolo XIX. Ora costumi, decorazioni, architettura sono prettamente del Secolo XV, e l'opera appare fatta da Maestro Wilhelm.

PARIGI. — **Louvre.** — Sono stati esposti gli oggetti lasciati dal signor Séguin: comprendono tappeti su disegni del Boucher, mobili del rinascimento, smalti di Limoges, porcellane, gioielli; oltre a ciò il Museo percepirà in denaro circa 500.000 fr.

PARIGI. — **Museo serale.** — Il Consiglio Municipale ha deciso, in via di esprimento, di tenere aperte per due sere la settimana, dalle 8 alle 10, le gallerie del Petit Palais.

PARIGI. — **Furti.** — Nella chiesa di Lesmont nello scorso autunno furono rubati sei smalti di Limoges di una croce processionale da cui vennero distaccati e rappresentanti i simboli dei quattro Evangelisti, una stella e le iniziali I. N. R. I.

PARIGI. — **Esposizione.** — Dice bene il Lafenestre nel suo articolo della *Revue de l'Art*, che la comunione cogli antichi maestri italiani è sempre piacevole quanto interessante, e lo sanno coloro i quali ebbero la fortuna di ammirare l'esposizione organizzata a fine di beneficenza nelle sale dei noti antiquari in Parigi, Trotti e C. Gli studiosi vi avranno ritrovate antiche conoscenze: così il dittico, di cui or non è molto il Venturi lamentava la scomparsa da Bologna, (V. *Arte,* Fasc. VI 1908) coi ritratti di Alessandro di Bernardino dei Gozzadini e di sua moglie, opera del Cossa, una Madonna proveniente da casa Panciatichi di Bastiano Mainardi, corretta e fredda. E nel campo della pittura veneta: di Sebastiano del Piombo un bel ritratto di Giovanni della Casa e quelli di Vittoria Colonna e del Marchese di Pescara, attribuiti già da Crowe e Cavalcaselle al Maestro; del Lotto una Sacra Famiglia con donatori; di Tiziano il famoso Cristoforo Madruzzo, i cui nipoti vennero riprodotti da G. B. Morone e si ammirano pure qui. Sino a poco tempo fa questi ultimi capolavori trovavansi ancora presso i Baroni Salvadori a Trento che non resistettero alle tentazioni di quei sagaci antiquari che sono i signori Trotti e C. Il Tintoretto è rappresentato da un'ampia tela « Venere e Adone », G. B. Tiepolo da un bel soffitto in cui folleggiano paffuti amorini, il Guardi da una di quelle sue affascinanti scene ove brilla in tutto lo splendore la Venezia del Settecento. Fra gli altri dipinti sono degni di studio due Madonne ascritte a Sandro Botticelli, sebbene una, quella in cui il Putto tiene il frutto del melograno, sia evidentemente lavoro di scuola, e una « Adorazione dei Magi » nello stile di Stefano da Zevio.

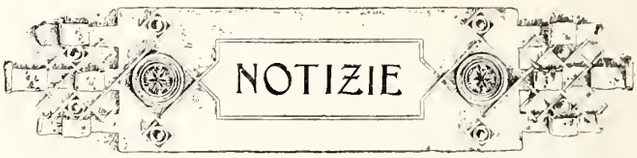
PIETROBURGO. — **Esposizione.** — Nello scorso Novembre si tenne nelle sale della Società imperiale per le belle arti una mostra di dipinti antichi appartenenti a privati. Si riunirono così non meno di 400 opere dal XIV al XIX Secolo. Fra queste, due Rubens e sette Rembrandt completamente inediti e sin qui ignorati dal pubblico.

STRASBURGO. — **Legato.** — Un vistoso lascito è pervenuto al Museo di questa città. I coniugi Trübner hanno donato per testamento la bella somma di 250.000 marchi per acquisto di opere di antichi maestri, nonchè parecchi quadri della scuola Olandese e della Italiana.

TOLEDO. — **La Cattedrale in pericolo?** — Uno dei più bei gioielli dell'arte gotica è in pericolo. Questa basilica è una delle più antiche della Spagna. La prima pietra fu posta nel 1227 e la volta fu terminata nel 1492. Ora si scorgono nella navata centrale i segni evidenti del possibile sfacelo: i pilastri si scostano dalla linea retta in modo allarmante, i capitelli e gli archi che formano l'ossatura della vôlta hanno subito gravi deviazioni. Di ciò preoccupato, il ministro della giustizia ha fatto elargire i primi fondi per le più urgerti riparazioni.

VERSAILLES. — **Scoperta.** — Scrive il *Bulletin de l'Art* che il liceo di Versailles possedeva un dipinto appeso al muro dal 1832 e coperto di polvere, accumulatasi così durante gli anni da nasconderne completamente il soggetto.

Ripulitosi di recente, si scoperse con meraviglia che si trattava del ritratto originale di Maria Leczinska fatto dal Nattier. Il quadro verrà presto trasportato nel Castello.



La ricostituzione del nuovo Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti e due sintomatiche sostituzioni. — Il Ministro ha chiamato a far parte del nuovo Consiglio Superiore per la prima sezione « Archeologica » a consiglieri effettivi il prof. Bernabei, il professor Boni, il senatore Comparetti, il prof. De Petra, il prof. Gherardini, il prof. Milani, il prof. Salinas, e consiglieri supplenti il prof. Orsi e il prof. Gatti.

Per la seconda sezione « Arte medioevale e moderna » a consiglieri effettivi: l'arch. Camillo Boito, il prof. Cavenaghi, il comm. Levi, il comm. D'Andrade, l'on. Molmenti, il prof. Venturi, il march. Visconti Venosta; a consiglieri supplenti il professor Cantalamessa, il prof. Gnoli.

Per la terza sezione « Arte Contemporanea » per la quale gli artisti italiani, a norma dell'art. 61 della legge 27 giugno 1907, avevano già eletto Guerra, architetto; Sartorio, pittore; Calandra, scultore, l'on. Ministro ha nominato altri quattro membri effettivi nelle persone dei signori Bistolfi, scultore; Ferrari, scultore; Mazzanti, architetto; Pogliaghi, scultore-architetto; e consiglieri supplenti Basile, architetto, e D'Orsi scultore, già indicati dal corpo elettorale artistico nella votazione per i rappresentanti effettivi.

Ci duole assai che, per ragioni ignote a noi, dalla sezione seconda sieno stati esclusi Gustavo Frizzoni e Ugo Ojetti, elementi davvero preziosi, il primo per la sua indiscutibile autorità nel campo della pittura italiana, il secondo per il fine suo gusto artistico e per il suo valore come polemista e come critico arguto.

Forse essi dispiacquero al sommo moderatore della capricciosa Minerva, il primo perchè consigliò l'acquisto di dipinti che non ottennero il favore di pennaioli sempre pronti a trinciare sentenze in argomenti di cui non hanno alcuna conoscenza, il secondo perchè scrisse con onesta franchezza e non incensò i sommi Numi!

COPERTINA IN TELA INGLESE FLESSIBILE
PER RILEGARE L'ANNATA 1908 DELLA
" RASSEGNA D'ARTE „
IMPRESSA A COLORI PREZZO L. 3,—
= FRANCA DI PORTO NEL REGNO L. 3,25 =

Dirigere cartolina vaglia alla Amministrazione della
" RASSEGNA D'ARTE „
MILANO - Via C. De-Cristoforis, 6

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX FEBBRAJO 1909 N. 2

IL DUOMO DI MESSINA ED I SUOI RESTAURI.

(QUEST'ARTICOLO VENNE SCRITTO PRIMA DELLA RECENTE ROVINA).

In una delle piazze della graziosa città siciliana sorge il Duomo, costruzione sontuosa e bella, ancora priva del compimento nella facciata principale, la quale sarebbe stata una tra le opere grandi ed armoniosamente belle dell'italiana architettura e delle più ricche fra le chiese di Messina.

L'origine di questa chiesa è antichissima; il suo primo prelato fu Bacchilo, il secondo vescovo (dato pure ai Messinesi da S. Paolo), fu S. Bachirio, il quale è citato in un antichissimo libro in idioma greco, scritto a penna su pergamena, rinvenuto nell'anno 490 nella biblioteca del monastero pure antichissimo dei monaci basiliani, sotto il titolo di S. Maria, vicino alla terra di S. Agata in Calabria, nella diocesi di Reggio (1).

Gli arcivescovi (2) di Messina fino da tempi remotissimi, furono onorati del Pallio, come infatti viene confermato da S. Gregorio papa che resse la chiesa verso l'anno 590. Della dignità del Pallio chiaramente ricordano Duranto nel suo *Rationale,* Gratiano nella *Rubrica del Decreto* e nel primo libro dei *Decretali*, Innocenzo III papa nel titolo 8 così scrive: " Per pallium confertur plenitudo Pontificalis Offici, & nomen Archiepiscopale ".

MESSINA - Il Duomo. - (Fot. Brogi).

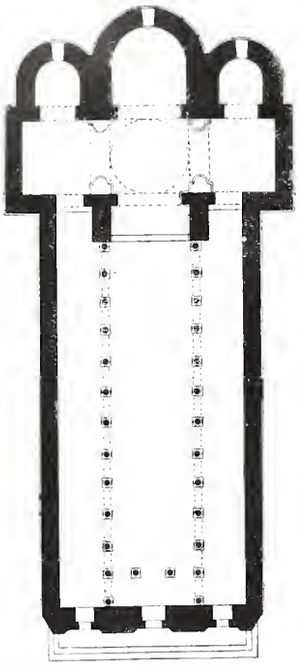
Il Duomo di Messina, consacrato nel 1197, fu riedificato dalle fondamenta nell'epoca normanna, sotto il conte Ruggero, il quale, scacciati i Saraceni di Sicilia, nel giorno del suo glorioso trionfo, coi suoi Capitani andò ad abitare nel palazzo vescovile, e fuse il vescovado di Troina con quello di Messina, nominando altresì per suo prelato Roberto suo parente, a causa della morte del suo predecessore.

(1) Placido Samperi: *Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio protettrice di Messina,* pag. 86.

(2) I vescovi di Messina perdurarono sino all'epoca saracena.

Il conte Ruggero dunque, unito a principi, prelati e cittadini a gara, concorse a rendere con ricchissimi donativi la nuova costruzione più che mai bella e sontuosa.

La pianta della chiesa è di forma basilicale, a tre navate separate da 26 colonne (1) di granito (13 per ogni lato), e termina con una nave trasversa a tre grandi tribune (2). Nel secolo XVII si tradì l'aspetto primitivo della chiesa col rivestire le interne pareti con una decorazione a stucco e colore e coll'erigere la cupola in legno (sorretta da arcate e piedritti pure in legno) (3), una vera dissonanza e un meschino lavoro artistico che distrusse la primitiva copertura. La nave centrale, si è detto, è divisa da quelle laterali da 14 arcate in origine a sesto acuto, rese poscia nel 600 a sesto tondo, mascherando così l'organismo primitivo. I capitelli su cui impostano le arcate sono esempi caratteristici e geniali dell'epoca normanna (4); la nave centrale è coperta di tetto a due pioventi sostenuto da incavallature con travature e lacunari dipinti a vaghe ornamentazioni in oro, lavoro eseguito intorno al 1260, sotto gli auspici di re Manfredi, essendo il tetto primitivo bruciato nel 1254 durante i funerali dell'imperatore Corrado IV.



MESSINA - Il Duomo. Pianta.

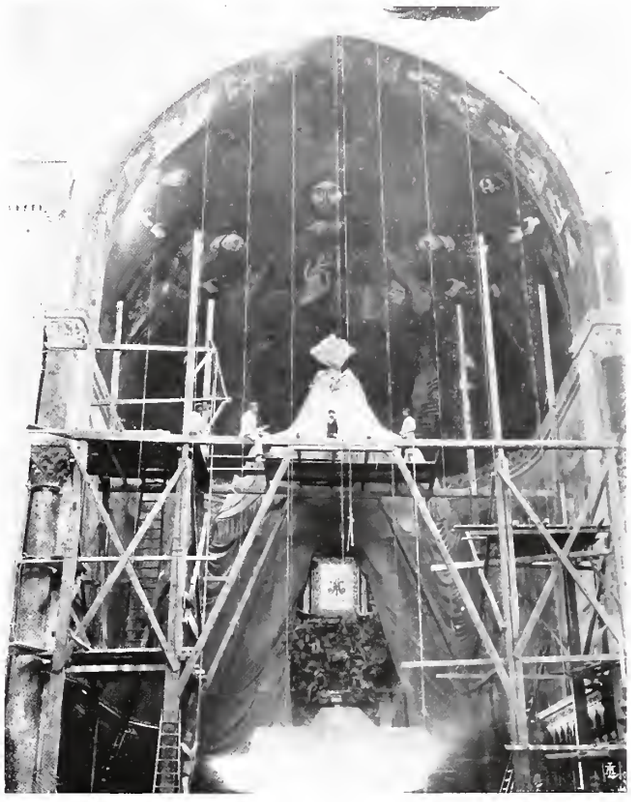
a *b*

MESSINA - Capitello della colonna in legno a destra dell'ingresso alla tribuna maggiore.

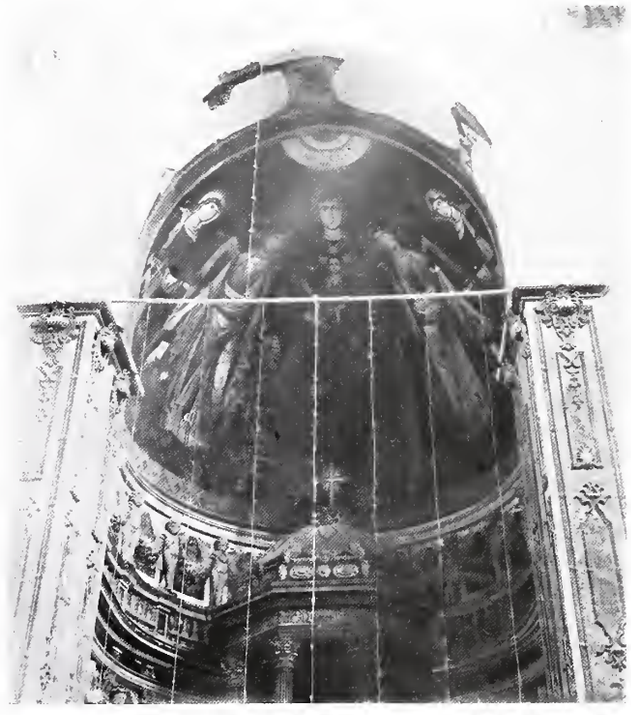
a) Trave dipinta ed appartenente all'antica copertura della nave traversale.
b) Antica parete affrescata.

(1) Una leggenda dice che furono tolte da un tempio dedicato a Nettuno.
(2) Di carattere affine alle chiese sincrone, cioè alle arabo-normanne.
(3) Costruiti col materiale tolto all'antica copertura; dalla Tav. II si rileva chiaro la costruzione in legno (conservante in alcune parti le tracce delle pitture antiche), addossata essa alle antiche pareti affrescate, parte rimesse alla luce dopo i recenti restauri.
(4) Esempio caratterisco di finestra è in quello della sagrestia, già da me illustrata nella *Rassegna d'Arte*, anno VIII, fasc. 8, *Finestre e porte medioevali in Sicilia*.

La facciata del Duomo di Messina è ornata di grande portale nel mezzo e di due porte ai lati. Il portale centrale è riccamente ornato a colonne, ad edicole contenenti statue, a sculture, a fogliami e viticci in parte tolti da monumenti preesistenti; fu cominciato al tempo della dinastia aragonese, come infatti si rileva dagli stemmi



MESSINA - Duomo. (Restauri).



MESSINA – Duomo. (Particolare).

che ricorrono nell'architrave alludenti alla Casa suddetta e alla città di Messina.

Pietro da Bonate, lombardo, nel 1468 vi scolpì la parte

terminale a fronte cuspidale, attenendosi forse ad un disegno già prestabilito.

Battista Mazzolo nel 1534 la ornò della Madonna sedente nel gran timpano aguzzo e delle due statue di S. Pietro e di S. Paolo. Ad altro tempo si riferiscono le porte laterali terminanti, specie quella sinistra, ad archivolti molto risentiti nell'ogiva; entrambe furono eseguite tra il 1518 e il 1528.

Tornando nell'interno della chiesa impressiona a prima vista la grandiosità della calotta della tribuna maggiore

FRIDERICUS REX.

Fotografia dell'autore.

ricca al pari delle tribune laterali di bella ornamentazione musiva, di grandi figure eseguite sotto l'arcivescovo *Guidotto Tabiatis* morto nel 1333, e compiuta nel secolo successivo, come risulta da una iscrizione recentemente scoperta. Nella calotta della tribuna centrale sono raffigurati nel mezzo in proporzioni colossali il Redentore sedente con il libro degli evangeli nella sinistra e con la destra mano in atto di benedire alla maniera bizantina; a sinistra di esso in atto di orare è il re Federico e l'arcivescovo Guidotto, a destra è re Pietro: figure tutte portanti leggende indicative in vicinanza delle teste. Il disegno di queste è di maniera alquanto convenzionale, non lontana però dall'esprimere il tipo umano che è reso più veristico nella grandiosa figura del Redentore, recante nelle pieghe e nel colorito del panneggiamento un vero senso naturalistico.

Questi pregevoli lavori musivi nel duomo di Messina devono attribuirsi, secondo il mio modo di vedere, a valorosi artisti occidentali di terraferma o di Sicilia, i quali, educati alla scuola tradizionale di quell'*opus graecanicum* dell'età normanna, cominciarono a rilevare in progresso di tempo, attraverso ai tipi di quella, un'indole propria ed uno speciale sviluppo. Circa poi il genere di scrittura nelle leggende indicative apposte in vicinanza delle teste dei re Federico (Fridericus Rex) e Pietro (Petrus Rex) (1), è a ricordare che in quei tempi, cioè dal 1300 in giù, tipi puri di scrittura non se ne avevano; documenti, nel senso scientifico della parola, redatti sotto certe forme

PETRUS REX.

Fotografia dell'autore.

che servivano a dar loro autenticità, sono scritti in *corsivo cavalleresco*. Le suddette leggende indicative non devono quindi considerarsi come documenti puri di scrittura, ma quali derivazione del gotico.

Nell'intradosso dell'arco trionfale a sesto acuto ricorrono in fila i Seniori dell'Apocalisse con l'*Agnus Dei* nel centro, in corrispondenza cioè della chiave dell'arco.

Nella tribuna laterale di sinistra sono raffigurate la Madonna sedente col putto in grembo tra gli Arcangeli, le regine Eleonora ed Elisabetta oranti, Santa Lucia e Sant' Agata, lavori tutti di squisita fattura. Nella tribuna di destra sono raffigurati l'Evangelista Giovanni con ai lati genuflessi re Ludovico e Giovanni di Randazzo; questa tribuna è al presente in corso di restauro, perchè danneggiamenti non pochi ebbero a risentire i musaici dopo il terremoto del 1823 che fece distaccare alcune parti di essi quasi completamente dalle calotte su cui prima aderivano. I lavori di restauro furono eseguiti per cura dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti

(1) I disegni a tempera, ora nel Museo Archeologico di Palermo, furono presi dal vero ed eseguiti di mia mano.

della Sicilia, ed eseguiti sotto l'assistenza dell'architetto Miraglia che lodi si ebbe dopo il compimento dei restauri già ultimati alla calotta grandiosa della tribuna maggiore e in quella in *cornu evangeli*: musaici che mirabilmente riflettono la virtuosità artistica di quegli antichi artefici e il grande studio che essi ponevano nell'arte risorgente.

Dopo il compimento dei restauri nella tribuna in *cornu epistolae* non restava che inviare alla città di Messina il voto fervidamente sincero degli artisti i quali attendevano che alla facciata del duomo fosse presto restituito il finale compimento, l'armonia delle linee e il giuoco dei colori: quivi avrebber potuto fondersi in una sola immagine armoniosa di bellezza.

LORENZO FIOCCA.

Un affresco di Benozzo Gozzoli.

Nella rivista *L'Arte* anno V, fasc. VII-VIII, il dott. Attilio Rossi richiamò l'attenzione degli studiosi su di un affresco attribuito a Benozzo Gozzoli, decorante la parete esterna della casa parrocchiale di Sant'Angelo in Pescheria, via Tribuna di Campitelli in Roma. Parve opportuno alla Direzione della Galleria Nazionale d'Arte Antica proporre al Ministero della Pubblica Istruzione il distacco di quell'affresco ed il suo collocamento in luogo dove i resti d'un'opera tanto pregevole fossero ben conservati e convenientemente esposti all'ammirazione del pubblico.

Purtroppo le ingiurie del tempo e quelle vandaliche degli uomini hanno assai danneggiato il dipinto. Era savio provvedimento impedirne la completa distruzione, e la Direz. Generale per le Antichità e Belle Arti accolse il suggerimento. Ora l'affresco, distaccato con cura ed abilità dal Cecconi-Principi, è stato collocato in una parete interna della chiesa di S. Angelo in Pescheria. Questa sede fu prescelta per lasciare il dipinto prossimo al luogo al quale era destinato in origine, e il Capitolo di S. Chiesa ne ha preso la consegna ed ha assunto la responsabilità della custodia e conservazione secondo le norme suggerite dal Ministero.

L'affresco ha forma quadrata i cui lati misurano m. 1.84; però gli angoli della parte alta sono smussati da una decorazione rettilinea dipinta, della quale restano appena le tracce in un festone d'alloro, e in qualche listello colorato. Questa decorazione racchiude il dipinto alla sommità in forma cuspidale, datagli probabilmente da una tettoia a due pendenze che può esservi stata posta in origine per proteggere la pittura, almeno in parte, dalle intemperie.

BENOZZO GOZZOLI - La Vergine col Bambino e gli Angeli - Tribuna di Campitelli.

V'è rappresentata la Vergine seduta in trono che sorregge il Bambino il quale circonda con le braccia amorosamente il collo materno. Sopra la testa della Vergine v'è la colomba, figura dello Spirito Santo. Sei angeli formano corona in alto, dei quali due reggono i lembi d'un drappo che ricopre il trono, quattro con le mani giunte sono in adorazione e altri due inginocchiati ai lati del trono reggono i lembi inferiori del panneggiamento. Nella pittura, come ho già detto, non vi sono restauri, ma essa è molto danneggiata principalmente nella metà inferiore del quadro. Infatti della colorazione rosso-cangiante delle vesti dei due primi angeli pochissimo resta; mentre la metà superiore dell'affresco è ben conservata e meravigliosamente vi spiccano le due figure degli angeli inginocchiati dalle dolci movenze, e i cui volti espressivi corrispondono perfettamente al tipo e alla soavità di sentimento che il geniale artista fiorentino ereditò dall'Angelico, suo maestro. Nel quadro in parola la figura meno bella è quella del Bambino la cui azione sforzata pone in evidenza sgradevole la comune caratteristica dei putti, il soverchio sviluppo dell'addome.

Il Dott. Rossi nella sua relazione, da me sopra citata, ritenne che i danni maggiori recati alla pittura di Benozzo, fossero conseguenza di restauri fatti da mano inesperta. Tale giudizio provenne forse dal modo disagiato col quale il Rossi potè osservare l'affresco quando era collocato in alto sulla parete della casa nell'augusta via della Tribuna di Campitelli; ma dall'esame accurato che potei fare dell'affresco dopo il suo distacco, rilevai che la pittura fortunatamente è intatta di restauri e che i danneggiamenti furono causati unicamente dalle intemperie e da qualche sassata.

Non si hanno notizie storiche per stabilire con esattezza il tempo in cui il Gozzoli possa aver dipinto questo affresco. Scolaro e collaboratore di frate Angelico, con esso si recò a Roma nell'anno 1447, e, come è noto, vi dimorò alternando con Orvieto, fino al 1450.

Probabilmente in quel primo periodo di tempo dipinse l'affresco di cui parliamo. Ad ogni modo deve ritenersi esatta l'attribuzione di quest'opera al suo pennello, attestandolo sopra tutto il confronto con altre opere dello stesso maestro. V'è per esempio una tavola, parte centrale d'un trittico, che con orgoglio rammento d'aver salvato dall'esodo, e che ora conservasi nella pinacoteca di Terni, dove la composizione ha nella sua struttura l'identica linea e dove le tonalità dei colori sono simili. E riscontri troviamo col tipo che il Gozzoli preferì dare alle sue Madonne. I quali appariscono evidentissimi nella tavola di Sermoneta, nell'affresco della chiesa di San Francesco a Montefalco che egli dipinse, e sopra tutto nel quadro che è a Pisa nel palazzo dei Cappellani del Duomo, dove la Madonna è rappresentata appunto come nell'affresco della Tribuna di Campitelli. E' pur vero che la tavola di Pisa fu, un tempo, ritenuta opera di uno scolaro di Benozzo, tantochè non fu compresa nella raccolta delle opere di questo maestro; ma tale apprezzamento, in seguito corretto, fu probabilmente dettato dall'avere ritenuto plagio di scolaro quello che era la ripetuta manifestazione del carattere personale, e del sentimento, lo stile dell'artista. E infatti se si considera che i quattrocentisti, tanto nel concepire e nel comporre da loro quadri, come per la tecnica, precisa ed invariata, si mantennero uniformi assai più che gli artisti delle epoche successive, possiamo concludere che l'affresco della Tribuna di Campitelli è una manifestazione sicura della personalità artistica di Benozzo Gozzoli.

NINO CARNEVALI.

RASSEGNA DI ALCUNE NOTEVOLI OPERE DI PITTURA E DI SCULTURA IN MESSINA.

Lo scrivente, quale ultimo tributo di riconoscenza a Messina dedicandole queste note d'arte, sente rinnovarsi il dolore per la perdita di quattro care persone, legate alla sua famiglia non meno per vincoli di reciproco affetto che di consanguineità diretta, perite simultaneamente nel disastro della notte del 28 dicembre, sepolte sotto le macerie della propria bella ed ospitale casa, situata in riva al mare e precisamente entro la grandiosa distesa della ormai famigerata *Palazzata,* dove seguì più micidiale la strage umana.

Contrasto tragico fra le rimembranze di un lieto soggiorno presso di loro, pochi mesi or sono, ed il solenne silenzio della morte, sopraggiunta nel modo il più inaspettato, a troncare inesorabilmente ogni scambio di famigliare corrispondenza!

Mentre quella casa racchiudeva diverse opere d'arte, provenienti dal continente e dall'isola stessa, da essa ci si dipartiva per visitare quelle vieppiù importanti, sparse per la città.

I.

Per l'amante della pittura, la più attraente non poteva essere altra che l'opera, composta di cinque tavole, del celebre cittadino messinese Antonello, che si conservava nel civico Museo. Nota da gran tempo agli storici dell'arte, ci piace rievocarne qui il ricordo, presentandone riprodotte le diverse parti. Non sarà egualmente noto a tutti invece quanto ne riferiscono gli scrittori locali. Così apprendiamo da G. La Corte Cailler (1) che fu nel 1473 che la *religiosa et honesta soror Frabia Chirinu, ordinis Sancti Benedicti humilis abbatissa monasterii Sancte Marie monialium extra mœnia civitatis Messane* dava incarico ad Antonello di dipingere per uso della chiesa di San Gregorio la icona che ora si conserva nel Museo. La data accennata infatti si legge unitamente al nome del pittore, sul cartellino finto, appiccicato, secondo l'uso del pittore, nella parte inferiore della tavola centrale, mentre nell'angolo sinistro della tavola raffigurante San Gregorio scorgesi, o per lo meno scorgevasi, benchè alquanto sciupata, l'arme della famiglia Cirino, ch'è appunto quella della committente (2).

ANTONELLO DA MESSINA - Madonna del Rosario.
Parte centrale del polittico.
Messina. - Museo Civico. - (Fot. Brogi).

La tavola principale, cioè quella della Madonna, incoronata da due angioletti di piccole proporzioni, era la meglio conservata, mentre le altre quattro già prima del terremoto avevano subìto gravi ingiurie per incuria e per cattivi trattamenti. Questi il D'Amico chiama *mal riusciti restauri*, mentre avrebbe potuto chiamarli piuttosto *martirii*, subiti fino dal 1842 per opera di un tale, che meglio sarebbe stato abbandonare al dimenticatoio anzi che citarne il nome.

Dai giornali già si è appreso ora, che in mezzo alle rovine del Museo fu rinvenuto, mercè l'illuminata sollecitudine del prof. Salinas di Palermo, l'opera di Antonello: la parte centrale quasi intatta, mentre le laterali devono avere riportato qualche nuovo guasto.

Se Messina risorgerà, come ormai non havvi luogo a dubitare, e si provvederà quindi a riunire nella sede comunale quanto potrà essere salvato di opere d'antichità e d'arte, i dipinti del suo illustre pittore vorranno bene essere rimessi in onore, quali documenti parlanti di antiche glorie locali. E in proposito lo scrivente desidera siano qui rammentate le buone disposizioni del suo nipote (ora rimasto vittima del disastro) il cav. Gioacchino Scaglione, nella sua qualità di Presidente della Deputazione provinciale di Messina, perchè d'accordo col Sindaco della città si avesse a provvedere a un degno ristauro dell'opera insigne.

Auguriamoci pertanto che il buon seme, gettato da chi non è più fra noi a far sentire la sua voce autorevole, fruttifichi egualmente a suo tempo, e che le autorità competenti con propositi pratici siano per ricorrere al migliore fra quanti ristauratori esistono in Italia, qualunque sia la regione cui appartenga, per affidargli la cura definitiva del più importante fra i loro cimelii pittorici. Nel quale caso c'è da metter pegno, che il restauratore stesso, lusingato di essere il prescelto, in occasione così memorabile e pietosa vorrà prestare l'opera sua con abnegazione e pietà adeguate alla dolorosa circostanza.

Per essere sinceri vuolsi bensì riconoscere che nel *polittico* indicato, Antonello non ci si presenta per anco all'apogeo della sua carriera. Bene osservò Lionello Venturi (1), che il fare fiammiugheggiante che si rivela in queste tavole è così spiccato da doversene indurre il pittore averle eseguite prima di essere venuto a contatto coll'arte veneta di Giovanni Bellini, dalla quale attinse negli ultimi anni della sua vita tanta forza e tanta maestria, principalmente come pittore di ritratti. " Basta guardare, (osserva in proposito il Venturi) il manto della Vergine, ampio,

(1) Antonello da Messina: *Studi e ricerche*, con documenti inediti. - Messina, Tipografia d'Amico, 1903, pag. 43.

(2) Campo d'oro con fascia azzurra a losanghe, come osserva alla sua volta il Prof. Agostino d'Amico nel suo opuscolo: *Antonello d'Antonio le sue opere e l'invenzione della pittura ad olio*. Messina, Tipi d'Amico, 1904, pag. 28.

(1) *Le origini della pittura veneziana*, pagina 224.

cadente in pieghe che sembrano aculei, la foggia di vestire e di allacciare il corpetto, il modo di portare i capelli, il piegare un po' goffo del collo, gli angeli dalle ali acute, dalle vesti lunghe a pieghe diritte e profonde, dure, sebbene a svolazzo ... A questi indizi relativi all'influenza fiamminga, e fors'anche catalana, è lecito aggiungere quelli manifestati dal modo nitido e lucente di trattare i broccati nelle vesti dei due Santi vescovi, che trovano veramente il loro riscontro nelle opere di pittori derivati dalle regioni settentrionali.

Una congettura ci rimane da esporre intorno al *polittico* di Antonello, concernente una lacuna, che non si può fare a meno di avvertire nel complesso della sua costituzione. Mentre sopra le due tavole dei Santi Gregorio e Benedetto fiancheggianti la Madonna sorgevano i due quadrati rappresentanti l'Annunciazione, non doveva mancare in origine una tavola di mezzo, sovrapposta a quella della Vergine. I soggetti che di prammatica solevano in quei tempi essere raffigurati in tale scomparto erano, o quello di Dio Padre, con o senza angeli o cherubini, o quello di N. S. morto, seduto sul sepolcro e sorretto da angeli o da santi. Un soggetto simile, benchè attribuito a Giovanni Bellini, ma che nel parer nostro tiene più di Antonello, è quello che vedesi ora a Venezia, esposto nella saletta d'angolo dei quattrocentisti, sulla facciata del civico Museo Correr. Non sappiamo per verità se le misure corrispondano precisamente alla lacuna dell'opera messinese e per un altro verso dobbiamo pure convenire che in questa *Pietà* l'autore apparisce più progredito e già soggiogato dal fascino dell'arte veneta bellinesca, ma ad ogni modo stimiamo assai probabile che una composizione di simil genere fosse stata da lui dipinta a compimento della pala commessavi dalla devota sunnominata. Comunque sia è degna di speciale considerazione la tavola del Museo Correr e di essere raccomandata a chi di ragione, perchè si tenti con prudenza di redimerla dallo stato obbrobrioso in che si trova per le nefaste ridipinture che deturpano massime le delicate figure degli angioletti, intenti a sorreggere il corpo esanime del Redentore. Vi si scorge una certa levigatezza nel nudo del corpo del Cristo, che si riscontra anche altrove nei nudi di Antonello. Lasciando da parte poi gli angioletti, affini bensì a quelli del Bellini, ma ora troppo impiastricciati per poterli bene giudicare, la natura semi-fiamminga del nostro autore pare faccia capolino ancora nel fondo del quadro coi suoi minuti accessorii, mentre in un edificio di lontano, a metà coperto da un'ala d'uno degli angeli, vediamo certe forme di absidi che si potrebbero credere ispirate da quelle del vetusto duomo di Messina, di cui rimase in piedi ora appunto l'abside maggiore co' suoi mosaici.

ANTONELLO DA MESSINA - S. Gregorio e S. Benedetto.
Parti laterali del Politico.
Messina. - Museo Civico. - (Fot. Brogi).

Quanto al quadro di analoga composizione, segnato del nome di Antonello da Messina, esistente nella Galleria imperiale di Vienna, non può essere qui preso in considerazione, perchè le sue qualità artistiche, di tanto inferiori a quelle della *Pietà* di Venezia, ci rendono certi non trattarsi di un'opera del grande Antonello, sì bene di un anonimo, da identificarsi probabilmente con quell'Antonello de Saliba di cui si conosce un quadro firmato (fra altri) nel Museo di Catania.

Nel centro della sventurata città, poco lungi dalla piazza dove era stata innalzata la statua in bronzo di Don Giovanni d'Austria, sorgeva la monumentale chiesa di San Nicolò, ora ridotta chi sa in quale stato. Si vorrebbe sapere quale sorte abbiano corse due opere di pittura importanti che la decoravano. Sopra all'altare del braccio sinistro della croce una pala di severo carattere quattrocentesco, poteva essere attribuita ragionevolmente allo stesso grande Antonello, come sentenziarono già parecchi competenti, non escluso il nostro geniale Morelli, per quanto permette lo stato di annerimento del dipinto.

I modi e in genere la finezza della esecuzione infatti giustificherebbero l'attribuzione. Soggetto principale n'è la figura di San Nicolò, seduto sopra un trono in istile gotico, su fondo dorato. Mentre colla destra egli fa il gesto d'impartire la benedizione, colla sinistra tiene un libro appoggiato sul ginocchio. La veste è ornata di figurine a finto ricamo accuratamente eseguito. Quattro quadretti per ciascuna parte rappresentano alcuni fatti della vita del Santo. Date le attuali disastrose circostanze spontaneamente concluderemmo col sullodato defunto Senatore Giovanni Morelli: " Andrebbe ripulita e collocata nel Museo (1) ...

Chiara e vieppiù grandiosa spiccava sull'altare maggiore la imponente ancona di altro celebrato pittore messinese.

Girolamo Alibrandi vi raffigurò la *Presentazione di Gesù Bambino al Tempio*. L'opera ha un interesse speciale per noi Lombardi in quanto l'autore, poco conosciuto del resto (qualche tavola di lui si additava bensì nella segrestia del duomo) ha subìto palesemente gl'influssi dell'arte del nostro Cesare da Sesto e si potrebbe dire quindi indirettamente di quella del maestro di lui, Leonardo da Vinci.

(1) Come opera di Antonello è citata anche dagli scrittori locali, Di Marzo, la Corte Cailler, D'Amico. Che appartenga alla maniera più sviluppata dell'autore tuttavia, come sentenziò il secondo, non ci pare verosimile, considerato l'aspetto relativamente arcaico dell'insieme dell'opera, colla sua incorniciatura gotica.

ANDREA DELLA ROBBIA - La Vergine col Figlio.

MESSINA - Chiesa di Santa Maria della Scala.

(Fot. Brogi).

Alfieri & Lacroix - Milano.

Dove vuolsi rammentare che l' artificioso Cesare, il più randagio fra gli scolari del grande maestro, stette lontano dal paese nativo parecchio tempo, si trattenne nell'Italia centrale e nella meridionale e secondo ogni probabilità fu pure a Messina e vi eseguì quello che si potrebbe chiamare il suo capolavoro, passato successivamente nella Pinacoteca del Museo di Napoli, vogliamo dire la grande ancona dell'Adorazione de' Magi. (1) Reminiscenze della medesima tanto nel gusto della decorazione e nell'architettura ricchissima, in istile della più nobile rinascenza, quanto nelle figure, bene si rilevano nella grande opera dell'Alibrandi, che si porge qui riprodotta da una eccellente copia dell'originale. Opera considerevole non solo per la vastità della composizione ma altresì per gl'infiniti graziosissimi motivi d'ogni genere, spinti tuttavia in qualche parte fino ad un eccesso di vivacità realistica, (drammaticamente meridionale) quale si palesa in ispecie

ANTONELLO DA MESSINA - Un Angelo.
Parte superiore sinistra del Polittico.
Messina. - Museo Civico. - (Fotografia Brogi).

nel gruppo anteriore, troppo estraneo alla solennità del sacro rito.

Comunque sia, l'autore evidentemente sentì di avere creato un'opera monumentale, poichè, oltre a munirlo della data e del suo nome (2), volle presentarvisi da sè certamente in quel viso sorridente che ci si affaccia, come segregato dalla composizione, all'estremità destra del quadro.

L'influenza del pittore lombardo del resto si fa pure sentire in un'altra opera di stile più castigato e più severo, qual' è quella del *Transito della Vergine* di Salvo d'Antonio, che stava appeso ultimamente ad una parete della navata di mezzo nel Duomo messinese. Ecco un altro pittore del quale pochissimo si conosce e che meriterebbe alla sua volta uno studio accurato e innanzi tutto una ricerca ulteriore di opere sue. Quella che si dà qui riprodotta, pur troppo insozzata da perfidi ritocchi, divenuti opachi e nerastri, è leggittimata dall'iscrizione del suo nome (3). Vi si scorge facilmente tanto un nesso colla scuola dei Veneti quattrocentisti quanto colla leonardesca milanese; e certo castello accennato nel fondo a sinistra farebbe quasi pensare al nostro visconteo sforzesco.

Che Messina fosse stata visitata da pittori lombardi anche posteriormente ce lo prova il fatto ch'essa possedeva nelle sue chiese e nel Museo parecchie opere dei due noti pittori nativi di Caravaggio, Polidoro Caldara da prima, Michelangelo Merighi più tardi; e ch'essi vi fecero pure degli scolari. Pur troppo delle opere di costoro rimane poco da sperare, dovendosi temere che la maggior parte delle medesime, eseguite sulla tela, siano rimaste lacerate e sfondate dalle congerie di sassi, di calcinacci e di travi caduti da ogni parte, a portare il generale sterminio, onde si rende miserando l'aspetto dell'intera città.

Più facile forse sarà il salvataggio, almeno parziale, di alcune tavole di modiche dimensioni, parte dell'antica scuola locale formatasi sugl'insegnamenti di Antonello,

ANTONELLO DA MESSINA - L'Annunziata.
Parte superiore destra del Polittico.
Messina. - Museo Civico. - (Fotografia Brogi).

parte di buoni autori fiamminghi, che si trovavano raccolti nelle stanze minori del Museo. Nella saletta di Antonello stesso si vedeva pure una di quelle tavole a mezze figure assai consuete fra i Veneti bellineschi (proveniente dalla chiesa del monastero di Montalto in Messina) dove era raffigurata da un canto la Madonna, veduta di profilo, il Putto ignudo sedutole sulle ginocchia, nel mezzo San Giuseppe e dall'altro lato un San Giorgio in armatura. Benchè già alquanto deperita, si presentava come opera notevole del principio del cinquecento, da attribuirsi forse a Vincenzo Catena, o per lo meno a qualche pittore a lui affine.

Rammenteremo in fine fra le pitture più notevoli, della cui sorte si vorrebbe essere informati, un'opera di autore fiammingo del XVI secolo, che stava esposta nella chiesa dello Spirito Santo. Allo scrivente non venne fatto di vederla durante la sua visita a Messina, ma ne attesta l'indubbia esistenza Giovanni Poggi in un suo cenno pubblicato nel *Marzocco* del 17 gennaio, specificandola come un trittico magnifico di Henri de Bles, detto il Civetta.

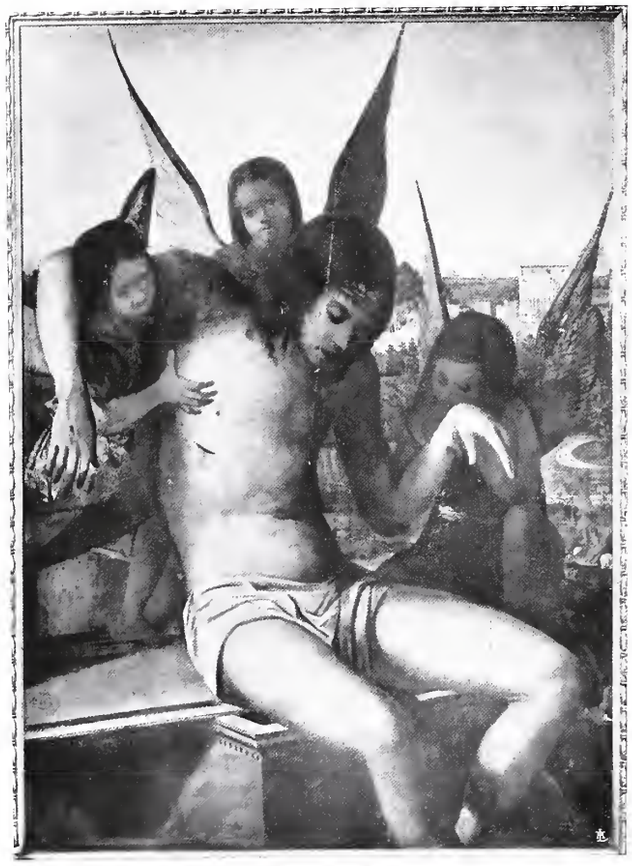
(1) Riprodotto in questa *Rassegna* (febbraio 1908) dal Malaguzzi Valeri nel suo articolo: *Cesare da Sesto e un acquisto della Pinacoteca di Brera.*

(2) Sopra una targhetta appesa ad una delle colonne è impressa la data 1519; nella parte inferiore della tavola l'ampio cartello porta scritto: *Jesus. Hyeronimus de Alibrando Messanus faciebat.*

(3) Si legge al basso sopra una lapide frammentata: *Salvus de Ant. pisit.*

II.

Se la pittura dunque era in diversi modi rappresentata nella città distrutta, lo era altresì la scultura, della quale c' è dato maggiormente sperare siasi salvato qualche cosa. Non potendo se non sorvolare qui l'argomento, citeremo soltanto alcune belle statue che si vedevano nelle



ANTONELLO DA MESSINA - Cristo morto sorretto dagli angioli.
Venezia. - Museo Correr. - (Fot. Alinari).

chiese, opere appartenenti alla fine del XV secolo e al principio del XVI.

Accanto alla monumentale chiesa di San Francesco d'Assisi, di cui ci ha rievocato il grato ricordo Lorenzo Fiocca in questo periodico, (1) in una cappella attigua al chiostro era stato ricoverato, dopo l'incendio che aveva devastato la chiesa nel 1884, un pregevole gruppo marmoreo di una Madonna ritta in piedi col Figliuolo seduto sul braccio sinistro, in atto di tenere un pomo nella mano destra, mentre nella sinistra tiene un cardellino. Il manto della Madonna, secondo un uso essenzialmente invalso in Sicilia, è decorato a fiorami dorati. È opera castigata e gentile, compenetrata del soave aroma dell'arte della fine del quattrocento, dalle guide generalmente attribuita ad Antonio Gaggini, di cui si hanno tante opere sparse per la Sicilia, ma da ritenersi forse piuttosto di quel Francesco Laurana, che sembra avere lavorato a gara col suddetto nell'Isola.

Di certo al Laurana appartiene un' altra delicata imagine di M. V. col Putto, quella cioè che vedevasi in in una nicchia sul fianco destro nella chiesa di Sant'Agostino, e che ci piace mostrare qui riprodotta.

" Poichè qualcuno ha mostrato di dubitare dell'esistenza di sculture del Laurana in Messina, osserva il Poggi nel suindicato cenno, ricorderò che a lui è concordemente attribuita la Madonna col Bambino, in marmo, della chiesa di S. Agostino, simile alle altre pur del Laurana, di Noto, di Palermo e di Sciacca. La Madonna di Sant' Agostino fu dal Di Marzo indicata come opera di G. B. Mazzola, ma riconosciuta del Laurana dal Mauceri e dall'Agati, fu accolta fra le opere dello scultore dalmata dal Cicerone, dal Rolfs e da Adolfo Venturi nel volume sulla scultura del quattrocento „ (1).

Quello che ci meraviglia si è di non trovare da alcun autore rammentate altre due statue, che lo scrivente potè osservare in un ripostiglio a piano terreno nel palazzo dell'Università, dipendente dal Museo Civico. Sono due statue in marmo, rappresentanti S. Caterina e S. Antonio da Padova, aggiudicate al Gaggini alla loro volta, mentre i loro caratteri indicherebbero piuttosto la derivazione dallo scultore dalmata sunnominato. La Santa Caterina si distingue per l'ovale delicato del viso, il collo sottile, le pieghe dei panni minute e parallele fra loro, le mani a dita sottili ed affilate. È posta sopra un piedestallo ottagono, con istoriette allusive alla Santa per ogni lato. Speriamo siano ricuperabili queste opere, insieme ad alcune altre conservate nello stesso locale, poste a fianco al portone d'ingresso dell'Università. Le due statue provenivano, a quanto ci si disse, dalla chiesa di S. Lucia da Mela.

SALVO DI ANTONIO - Transito della Madonna.
Messina. - Sagrestia della Cattedrale. - (Fot. Brogi).

L'arte fiorentina in fine, in tutta la sua spirituale purezza risplendeva in un tondo di terra cotta invetriato,

(1) Vedi: *Rassegna d'Arte* del nov. scorso: *L'Arte in Sicilia. Alcuni monumenti siciliani del medio evo inediti o poco noti.* Pag. 210.

(1) A questo poderoso volume, il VI nella serie dedicata alla *Storia dell'Arte Italiana* da Adolfo Venturi, pubblicata dall' Hoepli, una vera miniera di notizie e di buone riproduzioni grafiche di opere del tempo, si rivolgano quanti desiderano fra altro procurarsi ragguagli ulteriori intorno ad un artista così interessante qual'è appunto Francesco Laurana.

mirabile e di grande pregio, generalmente tenuto per opera di Luca della Robbia, ma dal sullodato dott. Poggi giustamente restituito ad Andrea, figlio di un fratello di Luca. L'unita figura ci dispensa dal farne la descrizione. È da presumere il tondo sia stato importato a Messina da qualche famiglia toscana, altro non conoscendosi in questo genere, che si sappia, in Sicilia. Si vedeva, alquanto rincantucciato, murato sulla parete sinistra entro la chiesa di Santa Maria della Scala, a canto all'ingresso. Forse ebbe a subire dei danni nel terremoto del 1783, e fu quindi ricomposto dove si è detto, poichè come si rileva dalla riproduzione stessa, il tondo apparisce spaccato e legger-

GIROLAMO ALIBRANDI - Presentazione al tempio.
Messina. - Chiesa di S. Nicolò. - (Fot. Ledru).

mente guasto lungo la spalla sinistra e la testa della Madonna. Ed ora chi sa quale ne sarà stato lo scempio, trattandosi di materia così fragile? — Quello ch'è strano si è che nessuno dei recenti scrittori storiografi dell'arte ne abbia fatto menzione. Non ne fanno cenno di certo nè il Reymond nella sua opera intorno alla scultura fiorentina, nè il Venturi nel suo volume intorno alla scultura del quattrocento.

F. LAURANA - La Madonna col Bambino.
Messina. - Chiesa di Sant'Agostino.

Quest' ultimo tuttavia, là dove tratta di Andrea della Robbia, rammenta e ci presenta in effigie un tondo che ha grandissima somiglianza con quello di Messina (pag. 589). Confrontati fra loro si rileva che l'unica differenza sostanziale consiste nel cerchio della incorniciatura, che racchiude fiori con foglie in quello di Firenze al Museo Nazionale, mentre nell'altro prevalgono i frutti.

Appariscono del resto come opere di pari finezza, se si fa astrazione forse di qualche testa di cherubino, più delicata nell'esemplare di Firenze.

Ed ora, lungi dal pretendere di avere trattato in modo esauriente quanto la desolata città soleva offrire di memorabile in fatto di opere d'arte, dai più remoti tempi ai giorni nostri, staremo a sentire quanto i Direttori di questa *Rassegna* potranno venir a sapere e a riferirci intorno alla sorte corsa dalle medesime, non che da altre, in mezzo a tanta rovina.

GUSTAVO FRIZZONI.

L'apportunità di inserire in questo fascicolo della "*Rassegna d'Arte*„ gli interessanti articoli di Gustavo Frizzoni e Lorenzo Fiocca sulle opere d'arte della distrutta Messina ci costringe a rimandare al fascicolo di Marzo la pubblicazione dell'articolo di Antonio Massara: "*Il fregio dei duchi nel castello di Invorio Inferiore*„. Lo stesso fascicolo poi conterrà fra l'altro uno studio di Carlo Gamba su "*Alcuni disegni del Louvre*„ molto riccamente illustrato, e l'analisi di parecchie opere inedite dello Pseudo-Boccaccino a cura di Gino Fogolari.

Errata Corrige. — Nel fascicolo di gennaio scorso e nell'articolo di Ugo Nebbia sui "*Vecchi balconi a Milano*„ si legga *S. Sisto* e non *S. Vito*, sotto l'incisione e là dove si parla del balcone che trovasi nell'edificio di rimpetto a detta chiesa.

Un nuovo dipinto del Leonbruno (1)

Presso i signori Grandi di Milano si trova un grazioso quadretto alto cm. 0.39 largo cm. 0.30, nel quale ho creduto di riconoscere la mano di Lorenzo Leonbruno, e che in conseguenza, col permesso dei proprietari, pubblico, per estendere l'esiguo numero di cognizioni che si hanno sullo stile di questo raro artista mantovano. (2)

È difficile di poter spiegare il significato del soggetto allegorico d'apparenza profana, con attributi sacri, che vi si osserva. Quel guerriero che, inginocchiato sulle nuvole, sembra apparire in sonno a quella donna nuda addormentata in riva a uno stagno, tiene in mano un pastorale e una palma di martire. Nulla del resto di strano, che il pittore aulico d'Isabella d'Este, maestra di motti, di emblemi e di allegorie, rappresentasse in pittura uno di quegli enigmatici parti della fantasia artistico-letteraria del tempo. La poetica composizione è abbellita da un fondo di paese, che si perde in un cielo aranciato, dolcemente sfumato in nuvole, che fa pensare al Correggio. La ninfa dormiente la conosciamo già, essendo circa la medesima figura che credemmo personificare Mantova nel quadro a chiaro scuro della raccolta Rey-Spitzer, ripetuta in una stampa del Moceto, originata probabilmente da un concetto Mantegnesco (vedi *Rassegna d'Arte*, anno IV, n. 5 e 6 *Lorenzo Leonbruno*). Il fronzuto gruppo di arbusti a sinistra è ca-

LEONBRUNO - Soggetto allegorico.
Milano. - Raccolta Grandi.

(1) Intorno a questo pittore vedi altre notizie nella *Rassegna d'Arte*, anno IV, numeri 5 e 6.

(2) Il quadretto è stato acquistato di recente dal Governo pe le RR. Gallerie di Firenze.

LEONBRUNO - Disegno a penna.
Raccolta Carlo Loeser.

ratteristico del Leonbruno, come pure è caratteristica la sciarpa svolazzante terminante in punta ad ala di pipistrello del guerriero.

Un'altra composizione allegorica del Leonbruno, si trova in un disegno a penna e bistro su carta verdastra di proprietà del sig. Carlo Loeser, di recente entrato ad arricchire la sua preziosa collezione. Chiunque abbia ormai una certa familiarità colle pitture del Leonbruno della sala detta la Scalcheria nel Palazzo Ducale di Mantova, riconoscerà facilmente lo stile di quel pittore negli anni 1522-1523 nei quali decorava l'appartamento d'Isabella; e forse fu per una di quelle stanze, (*Rassegna d'Arte*, articoli citati) che egli immaginò questa composizione. I cavalieri a sinistra rammentano quei baldi cacciatori delle note lunette; la donna nuda a destra, colla sciarpa terminante in ala di pipistrello, rammenta la Verità del chiaro scuro della raccolta Crespi, i panneggi sono ancora costeschi; le forme delle mani e dei piedi sono quelle caratteristiche. Un'altro suo disegno, del medesimo tempo e forse ideato per i medesimi ambienti, in penna bistro e biacca, si ritrova nella raccolta del Principe Dolgoroukoff di Mosca e mi vien concesso di pubblicarlo per la gentile intercessione del noto critico di arte Vittorio Goloubeff. Chi rammenta la decorazione a grottesche della volta della Scalcheria, troverà giusta questa attribuzione e riconoscerà lo spirito brioso e leggero che anima le figurine ed i meandri profusi dall'immaginazione del Leonbruno in quell'unica sala rimasta ad attestare il suo gusto decorativo.

CARLO GAMBA.

LEONBRUNO - Disegno a penna.
Mosca. - Raccolta Dolgoroukoff.

ALCUNI ALTORILIEVI DI BALDUCCIO DA PISA.

I tre altorilievi di cui offriamo qui una recente e riescita riproduzione, già furono segnalati come opera egregia dello scultore pisano Giovanni di Balduccio da Pisa nel *Politecnico* del *gennaio 1903*, e tale giudizio fu confermato del compianto dott. Alfredo Gotthold Mayer nel *Repertorium für Kunstvvissenschaft del 1894 fasc. I.*

Si trovano i marmi originali nella Cappella del Rosario, già di patronato Salazar nella chiesa parrocchiale di San Bassano di Pizzighettone, e notati essi appena nell'opera *Il Lombardo-Veneto* illustrato, e sfuggiti all'osservazione dei critici d'arte, rimanevano colà sconosciuti affatto, benchè, come da lapide apposta vicino a quegli altorilievi, fossero essi stati portati colà da Milano ad ornamento della sua Cappella dal Gran Cancelliere Diego Salazar, fino dall'anno 1613.

Ciò mise in luce per primo nell'ottobre del 1892 un dotto e solerte ufficiale dell'esercito italiano, colà di guarnigione, il capitano Aristide Arzano, che non osava però insistere circa l'attribuzione di quelle sculture al citato scultore pisano, e niuna indagine si era proposta intorno alla derivazione loro dalla città di Milano.

L'assegnamento a Giovanni di Balduccio da Pisa, espresso nel *Politecnico* succitato, appare però di tanto artistica evidenza al solo affacciarsi a quei marmi, che risparmiamo qui di estenderci maggiormente, richiamando solo le osservazioni fatte al riguardo dal Gotthold Mayer, e limitandoci a dire che ci troviamo dinnanzi a veri *capolavori* dell'arte del Trecento.

Il soggetto dell'*Annunciazione* vi é trattato con assai maggior garbo di quello dell'identica scena riprodotta da Giovanni di Balduccio nel pulpito di S. Maria del Prato a San Casciano, e degno di nota è il ritrarsi pudibondo e quasi atterrita che fa la Vergine all'annuncio direttole dal celeste messaggero.

Nel quadro della *Natività* la vergine madre, leggiadramente distesa sul lato sinistro del bassorilievo, ricorda assai le Madonne consimili di Groppolo, del battistero di Pisa e di San Giovanni fuori Civitas di Pistoja, e mirabile per tecnica, fattura e disegno è la figura nel lato opposto di San Giuseppe dormente.

Reminiscenze palesi si hanno poi in questo altorilievo dell'arte classica di Nicola Andrea da Pisa, benchè la Madonna non abbia più i lineamenti di Giunone, ma sia stata ingentilita e nobilitata.

Ricco e stipato di persone è il terzo bassorilievo colle scene dell'*Adorazione dei Magi* in cui sono vinte molte difficoltà di esecuzione. Commovente quel re che depone la corona ai piedi innanzi di prostrarsi al divino infante, e in linea d'arte notevole il gruppo di destra con quel garzone che governa i destieri focosi dei re d'Oriente.

A tutti e tre questi altorilievi, delle dimensiori di 60 centi-

metri di altezza e di 75 centimetri di larghezza, fatta eccezione per quello della Natività che è di ben 90 centimetri, vennero ora, nei calchi stati fatti con somma perizia e diligenza dalla ditta C. Campi, aggiunte le cornici sul modello stesso dei pochi avanzi

BALDUCCIO DA PISA - L'Annunciazione.
Da calco in Milano. - Castello Sforzesco.

di esse rimasti in Pizzighettone, di uno squisito disegno a fogliette accartocciate nei lembi e di vaghissimo effetto.

E' dunque l'arte in tutto di Giovanni Balduccio da Pisa che a noi parla in queste pregevolissime sculture, e l'attribuzione a quell'esimio artefice risulta altresì comprovata dalla lapidetta del 1613 già citata, del seguente tenore:

SIMULACRA HAEC JUSSU
PRINCIPIS ATII VICECOMITIS
ANNO TRECENTESIMO SUPRA MILLESIMUM
IN MARMORE INCISA
DIDACI SALAZAR MAGNI CANCELLERI
OPE ET OPERA INSTAURATA
AB URBE MEDIOLANI IN SUUM
HOC SACELLUM FUERUNT TRANSLATA
ANNO MDXIII.

Ma chi operava in scultura con tanta perizia ai tempi di Azzone Visconti se non lo stesso Giovanni di Balduccio di Pisa?

Più complessa è la questione istorica, su cui non è qui il caso di soffermarsi, circa la chiesa in Milano da cui potevano pervenire quegli altorilievi; ma circostanze diverse messe in chiaro

BALDUCCIO DA PISA - La Natività.
Da calco in Milano. - Castello Sforzesco.

nel *Politecnico* del 1893 ed anche ultimamente nell'*Osservatore Cattolico* del 27 giugno 1908 inducono a ritenere che quella chiesa fosse l'Annunciata al Castello, già di pertinenza dei padri Carmelitani e rifabbricata, per sofferto incendio, dopo il 1331 ai tempi di Azzone.

Residuano di quell'edificio frammenti di grandi statue tolti dalle macerie dei baluardi del Castello nel 1880, e tre lapidi ed altri frammenti minori venuti in luce nel 1861 allorchè si costrusse a levante la Cavallerizza atterratasi poi nel 1895.

Qual meraviglia che al materiale di quella chiesa siano stati tolti, per asportarli a Pizzighettone a decoro della Cappella Salazar, quei tre altorilievi, quando si consideri che Commissario delle Munizioni ed Economo generale del Castello di Milano, nonchè degli altri tutti del Ducato, era dal 1612 e così un anno prima del seguìto trasferimento di quei marmi, il figlio stesso del Gran Cancelliere Diego dello Stato di Milano, Giovanni Salazar?

E notisi che un'attestazione, per quanto sottaciuta con frasi però eloquenti *(Interroga milites et dicunt tibi)*, si ha al riguardo dell'asportazione di quei marmi dal tempio dell'Annunciata al Castello, nella cronaca del convento carmelitano di Milano del padre Giuseppe Maria Ferrari, già essendosi fatto avvertire che Azzone Visconti aveva special motivo per favorire quella chiesa coll'ordinazione di quegli altorilievi costituenti un pio tabernacoletto a foggia d'altare, attesochè ne lambiva le mura quel fiumicello Nirone che, insieme alla Cantarana, il signore di Milano s'era adoperato per introdurre in città onde agevolare lo spazzo delle immondizie.

Certo, l'importanza delle tre sculture in discorso è tale che si sarebbe portati a tutta prima a vedere in esse i resti di un'edicoletta in onore forse della madre di Azzone Visconti, benchè questa, morta nel 1335, sia stata tumulata nella cappella di sua

BALDUCCIO DA PISA - L'Adorazione dei Magi.
Da calco in Milano. - Castello Sforzesco.

fondazione in S. Francesco Grande; ma, comunque sia e quando pur trattisi di un semplice altare votivo fatto da lui erigere nella chiesa di sua predilezione dell'Annunciata al Castello, l'importanza sua non viene per nulla a scemare e solo è a lamentarsi siano andati perduti molti pezzi accessorii di quel monumento e fra di essi il listello coll'indicazione dell'artista esecutore, Giovanni di Balduccio da Pisa.

Questi deve averli presumibilmente condotti a fine verso il 1335, e così fra le prime cose sue in Milano, notevole essendo ancora il carattere pisano e della scuola del maestro Andrea nei tre altorilievi, mentre invece, come fu notato, andò attenuandosi nelle altre sue sculture, tantochè campionesi in tutto, ad eccezione d'uno, rassembrano i bassorilievi dell'arca di San Pietro Martire.

Qualche maggior vigore v'è nelle statue e decorazioni del sarcofago di Azzone Visconti e in quello stesso di Lanfranco Settala che deve esser in gran parte di sua mano, dacchè fu scoperto recentemente dal Dottor Biscaro un documento del 1349 del Chiostro Agostiniano di San Marco in cui è cenno di Giovanni di Balduccio degli Albonetti (anche il casato vi è indicato) come di addetto in qualità di *Magister lapidum vivum* ai lavori di quel chiostro, in unione ad un assistente Maffieto o Matteol da Campione, ben noto in arte fra di noi.

Naturalmente, scrivendo nell'*Archivio Storico Lombardo*, nium cenno fa il Biscaro di queste tre sculture fin qui poco note e costituenti veri gioielli dell'arte del Trecento, e noteremo qui solo che i calchi vennero appunto fatti eseguire per rendere più agevole la conoscenza agli studiosi di quei capolavori, a cura dell'egregio signor cav. Annibale Ghisalberti, il quale ne fece generoso dono al Consiglio direttivo dei Musei del Castello Sforzesco perchè arricchisca con essi le collezioni della sezione artistica archeologica.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

OPERE SCONOSCIUTE DI LORENZO MONACO.

Da quando io scrissi il mio libro su Don Lorenzo Monaco (1), mi caddero sotto gli occhi alcuni dipinti sin'ora sconosciuti di questo delicato Maestro, dei quali almeno un paio meritano la particolare attenzione degli storici dell'arte. E vorrei presentare tali opere in ordine cronologico.

I più antichi sono probabilmente due grandi affreschi, purtroppo piuttosto mal conservati e non ancora fotografati. Essi presentano però un grande interesse perchè, quale complemento di affreschi dello stesso artista già prima conosciuti, dànno certezza ad una supposizione da me espressa che Lorenzo abbia eseguito un grande ciclo di affreschi nel così detto Chiostro delle Oblate a Firenze.

Nel mio libro sono descritte due ampie composizioni in fresco di una camera, ora separata da questo convento, rappresentanti Cristo nel Getsemane e una Pietà. La stanza in cui si trovano tali dipinti fu con molta probabilità adoperata nel secolo XIV e XV, come cappella unita all' " Ospedale delle donne " di allora, una parte della grandiosa fondazione di Folco Portinari. Questo così detto " lato delle Donne " era collegato per via sotterranea al corpo principale dell' " Ospedale di Santa Maria Nuova " e sembra aver contenuto una grandissima sala da malati che probabilmente era terminata da una chiesetta o cappella. Questa sala occupa ora l'Archivio notarile che è separato dalle annesse camere del Chiostro delle Oblate mediante un muro di costruzione posteriore. Così accadde che affreschi, che secondo ogni verosimiglianza ornarono già in origine la stessa cappella, furono separati in diversi locali a cui si può accedere soltanto a traverso ingressi distinti e lontani l'uno dall'altro. (L'ingresso al chiostro delle Oblate è in via Sant' Egidio e quello all'Archivio notarile in via dell'Oriolo).

LORENZO MONACO - Madonna e Santi.
Magazzino degli Uffizi.

Gli affreschi sin qui inediti non si trovano dunque, come quelli già descritti, nell'attuale Chiostro delle Oblate, ma bensì nell'Archivio notarile. Essi rappresentano la *Nascita di Cristo* e l'*Adorazione dei Re Magi*. Della prima rappresentazione rimane poco, ma però si riconosce chiaramente la Madre in ginocchio che adora il bambino giacente in terra; è la composizione tipica di questo soggetto che mediante Lorenzo Monaco si diffuse in tutta l'arte fiorentina.

L'Adorazione dei Re Magi è perfettamente conservata, abbenchè le tinte sieno state molto raschiate nel togliere la calce che ricopriva tutte queste pitture. Maria, una donna imponente e matura, siede diritta col Figlinolo in grembo: dei tre Magi, il vecchio dalla lunga barba, bacia il piede del bambino, mentre dietro a lui sta il più giovane. Baldassare, un uomo vigoroso colla corona in capo, che si volta un poco a sinistra verso il terzo compagno. La composizione non è perfettamente simile ad alcuna delle *Epifanie* di Lorenzo Monaco a noi note. Possiede un carattere monumentale, nobile: le figure sono più rigide e plastiche che non negli altri lavori di Lorenzo. Tuttavia ciò non legittimerebbe un dubbio circa alla nostra attribuzione, almeno presso quelli che dedicarono un attento studio agli affreschi nel Chiostro delle Oblate, poichè i dipinti in questione appartengono allo stesso ciclo rappresentante tutta la vita di Cristo, dalla nascita alla morte. Forse si potranno ritrovare altri frammenti di questa serie, poichè sotto all'intonaco che ricopre ancora la maggior parte della parete posteriore dell'Archivio notarile si vedono in molti punti trasparire delle Glorie, talchè varrebbe la pena di fare nuove ricerche lì, dietro la grande scansìa di libri.

Noi avevamo altre volte fissata la data degli affreschi nel chiostro delle Oblate, circa il 1396, data che si basava specialmente sulle forme ricordanti ancora il tardo stile delle figure di Agnolo Gaddi. Manca poi in essi il molle ritmo della linea che domina nei lavori più tardi di Lorenzo. Però, dopo aver studiato anche i due affreschi complementari dello stesso ciclo, sembra a noi che la data attribuita sia troppo remota, il maestro potendo appena allora avere raggiunto tanta maturità di forme, una così plastica arte e una tale sicurezza di composizione come quelle che sopratutto ci colpiscono nella Adorazione dei Magi. Perciò saremmo propensi ad ascrivere gli affreschi al primo decennio del secolo decimoquinto ma non oltre.

Nel Magazzino degli Uffizii che, grazie alla premura della Direzione, viene aperto ai ricercatori particolarmente interessati, trovasi un tabernacolo di media grandezza (1). La parte centrale reca la Madonna in trono fra sei Santi: Pietro, Giovanni Battista, Giuliano, un altro giovane, Antonio Abate e Caterina (?). È racchiuso in un tabernacolo a forma di armadio con due sportelli su cui vedesi rappresentata una Annunciazione al disopra di Santa Dorotea e di San Michele. Senza difficoltà scorgerà ogni osservatore come gli sportelli e la tavola di mezzo provengano da mani diverse. Nei primi riconosciamo il pennello di Giovanni da Ponte, nel secondo, invece, lo stile di Lorenzo

(1) *Don Lorenzo Monaco.* - Heitz, Strassburg, 1905.

(1) Esprimerò qui la mia particolare gratitudine al Dottor Giovanni Poggi e al Conte Carlo Gamba, la straordinaria cortesia dei quali agevolò i miei studii nel Magazzino degli Uffizii.

Monaco, onde si direbbe che entrambi gli artisti vi dipingessero insieme, oppure, ciò che sembra forse più probabile, che Giovanni da Ponte abbia più tardi ornato il dipinto del Monaco con le due parti laterali. Il centro è senza dubbio un primitivo e originale lavoro di Lorenzo, in stretta parentela colle Madonne del Kaiser Friedrich Museum in Berlino, con quelle del Fitzwilliam Museum in Cambridge e del Cav. Aldo Noseda in Milano, che si possono datare fra il 1398 e il 1405. Notasi, nel disegno come nel colorito, una straordinaria dolcezza e una tecnica specialmente accurata. Le tinte leggiere e trasparenti sono trattate con un metodo di velature da noi precedentemente descritto.

Il tipo di Maria, la piegatura del capo e il disegno piuttosto rigido del busto, concordano nell' essenziale con la Madonna di Berlino. Così, se noi c'immaginiamo il Putto diritto in piedi, lo troveremo molto somigliante al suo fratello berlinese: le pieghe del manto sono in entrambe le pitture un po' rigide e mancanti di ampiezza decorativa. Bisognerebbe inoltre confrontare la mano della Vergine dalle dita corte con la mano della Madonna di Berlino (vedi tavola III nel nostro libro). I Santi mostrano tipi più individualizzati, tratti più fini, avvicinandosi, sotto questo rapporto, alle magnifiche figure del trittico nella Collegiata di Empoli che porta la data 1404 (v. tav. VII nel nostro libro). Nei più giovani, San Giuliano e Santa Caterina, avvertesi chiaramente la discendenza senese: i vecchi, uomini severi, sono resi in modo caratteristico straordinariamente sicuro e forte, e più dei precedenti mantengono la tradizione dell' arte fiorentina. San Pietro è il contadino zotico, dalla testa rotonda, che si ritrova sempre nella pittura fiorentina del trecento. Il Battista, come sempre nell'arte fiorentina, accenna con le sue lunghe dita al Bambino. Eccezionalmente bello è il tappeto orientale con ricche ornamentazioni di animali, trattate in oro, su fondo bianco: una gamma di colori quanto mai rara.

LORENZO MONACO - Annunciazione.
Fabriano - Raccolta Fornari. - (Fot. Gargiolli).

Gli affreschi sopra descritti e questo tabernacolo appartengono probabilmente alla stessa epoca all'incirca. Le differenze stilistiche che in essi notansi, dipendono non tanto da una evoluzione dell' artista, quanto piuttosto da ciò, che egli si era attenuto a diversi modelli su cui con diversa tecnica, con diverso formato e per diverso fine lavorava. Lorenzo fu sempre più raffinato fiorentino nei suoi affreschi che non nelle sue tavole, perchè egli aveva imparato il tipo fondamentale dei tabernacoli in Siena, nella città della Vergine, e da vero pittore di monaci, rimase sempre, per tutta la vita, fedele a queste tradizionali composizioni di Madonne, sebbene già al suo tempo si fossero cominciate a comporre tali immagini in Firenze secondo principii al tutto differenti.

Nel magazzino degli Uffici trovasi ancora un frammento di predella che noi vedemmo col più gran piacere avendolo da tempo ricercato invano. Ne parlano Crowe e Cavalcaselle (Storia II, pagina 345) dicendo di averlo veduto a Vallombrosa "alcuni anni or sono"; da allora giacque nell'oscurità del magazzino. La descrizione rigorosamente esatta che ce ne dànno, in modo affatto inusitato, Crowe e Cavalcaselle, corrisponde al quadretto da noi ritrovato. Essi scrivono:

" Una tavoletta che deve essere parte della predella di un quadro, rappresentante da un lato S. Francesco, inginocchiato in luogo deserto e montagnoso, che riceve le Stimmate del Nostro Signore, il quale in forma di Serafino gli comparisce confitto in croce. La figura del Santo è piena di carattere e di energia, e forma un bell'insieme colla persona del Salvatore Crocifisso che manda raggi dalle mani, dal costato e dai piedi, e gli imprime le Stimmate. Sul davanti è dipinta una fontana, dalla quale scaturisce acqua, più indietro tra le rupi, un servo in atto di correre. Qua e là vedesi qualche alberetto; e oltre il monte le cime degli abeti che si levano diritte sopra di quello. Dall'altro lato si

scorge il mare in burrasca ed una nave agitata e spinta dal vento che sta per rompersi contro gli scogli, mentre i marinai che la governano s'affaticano a tenere le corde della vela. Nell'alto vedesi un Santo Vescovo, forse San Niccolò da Bari, il quale con una mano tiene fermo il legno a cui è attaccata la vela e poggia su di essa l'altra, salvando in tal modo la nave. Più lungi vedesi un altro legno condotto tranquillamente a riva, e nel rimanente del fondo sono dipinte montagne con qualche paesello sulla vetta, mentre nel cielo apparisce l'arcobaleno. Questa tavoletta presenta tutti i caratteri che siamo abituati a trovare nelle opere di Don Lorenzo Monaco, a cui il dipinto può benissimo appartenere ...

LORENZO MONACO - Scene della vita di S. Francesco e S. Niccolò.
Magazzino degli Uffizi, Firenze.

Probabilmente hanno ragione questi autori nella loro attribuzione a Lorenzo Monaco, sebbene il dipinto nel presente suo stato di luridume lasci veder ben poco delle finissime tinte proprie di Lorenzo. Alcuni particolari, come il disegno della spiaggia piatta e degli alberi, ricordano assai le piccole predelle nella Accademia di Belle Arti di Firenze, ma non devesi però tacere come la figura principale, il Santo inginocchiato, senta molto dell'arte di Gentile da Fabriano. Dobbiamo rimandare ogni giudizio definitivo a quando la tavoletta ci apparirà ripulita.

Una *Crocifissione* di piccole dimensioni, quasi da miniatura, che trovasi nella galleria Ferroni presso il Cenacolo di Foligno a Firenze, sotto la denominazione di Taddeo Gaddi, mostra il tratteggiare molle e fluente di Lorenzo Monaco nel suo stile migliore. Maria e Giovanni stanno ai lati della croce e guardano il Cristo con espressione di profonda pietà, mentre la Maddalena nel centro abbraccia la croce in ginocchio. Il colorito, con quelle tinte celeste cupo, ametista e rosso cinabro applicate con trasparenti velature, è di particolare bellezza in questo quadretto fine come una miniatura.

Un *Crocifisso* dipinto dalle due parti, abbastanza piccolo, probabilmente da portarsi in processione, appartiene al sig. Herbert P. Horne in Firenze, ed è molto affine a simili lavori in S. Giuseppe e S. Giovanni della Calza, sebbene superiore di qualità. Per sè la composizione non sarebbe attraente, ma pel tenero intimo sentimento che Lorenzo seppe infondere nelle linee come pei tratti fini della figura, questo Crocefisso possiede un grande fascino artistico.

Molto più importante di tutte queste ultime pitture è però la grande Annunciazione nella raccolta Fornari di Fabriano, di cui si dà qui un'ottima riproduzione fatta dall'ing. Gargiolli, lavoro così tipico ed espressivo del monaco che stupisce non sia stato pubblicato prima sotto il suo nome. Oltre questa composizione il maestro rappresentò già lo stesso soggetto in due grandi pitture decorative: l'una si trova nell'Accademia di Belle Arti e fu da noi per ragioni stilistiche giudicata del 1410, l'altra, di 12 o 15 anni posteriore, orna l'altare della cappella Bartolini in Santa Trinità. L'Annunciazione della raccolta Fornari sta per molti riguardi tra le due, ma è più affine alla prima dal punto di vista della composizione. L'angelo, appena sceso dal cielo, si inginocchia piegandosi un poco avanti, colle mani incrociate sul petto, dappresso alla Vergine, la quale smarrita ritrae il busto ma nello stesso tempo inclina umilmente la testa per ascoltare le parole angeliche. Chi confrontasse tale quadro colla medesima rappresentazione nell'Accad. fiorentina, potrebbe osservare come quest'ultima esprima maggiore vitalità e maggiore tensione: Maria vorrebbe fuggire, sorpresa da terrena paura, ma si sente però costretta a rivolgere il viso all'angelo e ascoltare il di lui messaggio. La complicata mossa rende timore e confusione in modo chiaro e convincente, mentre le linee fluenti del manto lungo la snella figura ànno un particolare valore decorativo. Lungo tutto il lato sinistro della Madonna si stende una arcata che al pari di una nota acuta, aumenta il ritmo melodico dell'insieme. La Vergine della raccolta Fornari è molto più semplice, più monotona; essa sta seduta, movendo solo la parte superiore del corpo e la testa, nè lo sguardo si rivolge all'angelo ma erra al di là del quadro. I flessuosi contorni della persona troppo allungata mancano di

LORENZO MONACO - Annunciazione.
Accademia di Belle Arti, Firenze.

quel movimento grazioso quanto suggestivo che notammo nel dipinto dell'Accademia. Notasi una analoga differenza fra gli angeli delle due pitture: l'uno è pieno di vivace movimento che si esprime specialmente nelle curve delle pieghe posteriori del manto. l'altro è un ambasciatore calmo e semplice il cui atto misurato si manifesta bello e tranquillo. Dunque il quadro della collezione Fornari ha minore interesse artistico della magistrale rappresentazione del medesimo soggetto nell'Accademia Fiorentina. ma tuttavia rende fortemente il meraviglioso potere di espressione, che è proprio della linea armoniosa di Lorenzo Monaco. Trovasi in ottima condizione: l'angelo porta un mantello rosso cinabro sopra una tunica di color roseo, mentre il manto azzurro cupo di Maria spicca su di una sottoveste chiarissima. Fra le due figure appare il giglio bianco in un vaso d'oro.

Come fu detto, questa Annunciazione venne probabilmente eseguita un poco più tardi di quella dell' Accademia Fiorentina. L'ampiezza dei contorni col tempo si fa maggiore nei lavori di Lorenzo: sempre più egli diventa un esclusivo e soggettivo poeta della linea, onde avviene alle volte che le sue più tarde composizioni possano avere un non so che di monotono, particolarmente quelle di ampio formato. La grande *Incoronazione della Vergine* negli Uffizi ne è un esempio. Lo stile molle dei contorni male si attaglia a così monumentali dimensioni, ma la bellezza delle tinte e il ritmo della linea dànno pur sempre al dipinto un fascino straordinario. Così pure per questa Salutazione angelica: essa appartiene proprio alla medesima categoria delle opere di Lorenzo Monaco come la grande Incoronazione. Da un più attento raffronto fra le singole figure dell'Incoronazione e la Madonna e l'Angelo dell'Annunciazione risulta chiaramente che entrambe le pitture debbono appartenere circa alla stessa epoca. La prima porta la data del 1413, onde si dovrebbe ascrivere la tavola della raccolta Fornari, in via approssimativa, allo stesso tempo, o poco dopo.

A sostegno di questa data, abbiamo una interessante Madonna che è firmata con l'anno 1413: appartiene a M. Masson di Amiens e fu descritta nel mio libro a pag. 88, ma non mai riprodotta sin'ora. Perciò ne diamo qui una illustrazione. Maria, al solito, siede piuttosto bassa sovra un cuscino: il putto sta ritto sul di lei ginocchio sinistro, mentre essa passa la mano manca dietro di lui e con due dita ne prende il mantello. Il Figliuolo piega un pochino verso la madre, appoggiandosi alla di lei spalla col gomito sinistro e con la mano afferrandone il velo. Anche le figure appaiono più lunghe di quelle che Lorenzo usava riprodurre nelle sue Madonne, e i contorni meno arrotondati (parsimonia nel ritmo della linea che abbiamo osservato ugualmente nella Annunciazione). Sul lato destro della Madonna però si disegna in modo abbastanza chiaro un' arcata e dall' altra parte la linea si svolge in una molle curva che il manto di Maria forma con un'ampia piega sul di lei grembo.

Più tarda dovrebb'essere la grande e statuaria Madonna di M. Spiridon in Parigi. Essa sta su un banco rivolta a destra e sostiene con ambo le mani il Bambino ritto come nel quadro di M. Masson: le due figure però sono qui formate in modo più forte e plastico. Se fosse conservata solo un poco meglio noi porremmo questa tavola fra le Madonne (non accompagnate da Santi) più importanti di Lorenzo; pur troppo sofferse molto e trovasi in una cornice affatto nuova.

LORENZO MONACO - Madonna.
Museo Masson. - Amiens.

Più elegante, graziosa e meno imponente la caratteristica Vergine di M. John G. Johnson in Filadelfia; Maria, seduta sopra un cuscino basso, col braccio sinistro tiene il putto e col destro accenna a lui. Il panneggiare è libero e molto decorativo: il motivo della linea si disegna nella curva larga che si ripete quasi nella stessa grandezza nella cornice. Il quadro fu eseguito nel periodo tardo della attività del Monaco.

Per maggior chiarezza diamo qui l'elenco dei dipinti di cui venimmo a conoscenza dopo la pubblicazione del nostro libro:

Braunschweig - *Museo:* Quattro Santi (Vedi *Rassegna d'Arte,* Giugno. 1906).

Cambridge - *Fitzwilliam Museum:* Madonna, bel quadro piccolo (Vedi *Rivista d'Arte,* Dicembre, 1905).

Firenze - *Archivio notarile:* Nascita di Cristo e Adorazione dei Re Magi (due grandi affreschi).

Firenze - *Uffizi, Magazzino:* Madonna con sei Santi.

Firenze - *Uffizi, Magazzino:* S. Francesco riceve le stimmate e S. Nicola salva una nave - Predella (dubbia).

Firenze - *Cenacolo di Foligno:* Raccolta Ferroni: Cristo in croce, Maria, Giovanni e Maddalena (piccolissima, come miniatura).

Firenze - Raccolta Herbert P. Horne: Piccolo Crocefisso.

Fabriano - Racccolta Fornari: Annunciazione.

Parigi - Raccolta Spiridon: Madonna.

Filadelfia (U. S. A.) - Raccolta John G. Johnson: Madonna.

Osvald Sirén.

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.
Antonio Bonfanti, responsabile.

POLEMICHE ARTISTICHE

La scultura lombarda e il VI° volume della storia del Venturi.

Il VI° volume della storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi edito, con la solita ricchezza e diligenza di veste tipografica, dall'Hoepli, era atteso con maggior impazienza dei precedenti perchè dedicato a una parte eminentemente suggestiva dell'evoluzione dell'arte nostra: la scultura del quattrocento. Il volume si presenta veramente imponente per mole e per materiale illustrativo. Non altrettanto pratico è invece per la poca armonia fra testo e figure talchè l'inconveniente che fu notato da molti pei precedenti volumi — lo squilibrio evidente fra la parte illustrativa critico - storica e quella grafica — s'è accresciuto in questo volume, che si compone di ben 1140 pagine, delle quali a pena 500 circa son di testo destinato a illustrare, coi criterii di originalità che l'autore s'è proposto, le scuole toscana, emiliana, lombarda, veneta, romana e affini.

Per molti maestri male o incompletamente studiati fin qui — i dalle Masegne, Jacopo della Quercia, i seguaci di Donatello, Giorgio da Sebenico — l'autore presenta, con abbondanza di dati e di osservazioni critiche, tal copia di materiale nuovo da risultarne lumeggiata l'attività di quei maestri, anche se per qualcuno si poteva desiderare più e meglio, o se conveniva precisare l'origine di certe sculture. Così, a proposito di Nicolò dall'Arca, convien ricordare che il sepolcro in S. Maria della Vita a Bologna non è certo che fosse precisamente eseguito nel 1463, ma solo che in quell'anno l'Ospedale « lo hebbe », come ricorda un registro del tempo citato in uno scritto sfuggito all'esame dell'autore [1]; o, trattando dell'attività di Bartolomeo Spani detto il Clemente (che il Venturi accenna di sfuggita perchè la sua attività si sarebbe svolta nel cinquecento) conveniva ricordare che ben altre e più notevoli opere lasciò a Reggio Emilia, quali la vasca battesimale datata 1494, la decorazione absidale del Duomo, il grandioso monumento a Valerio Malaguzzi (1498) almeno in gran parte; ed i monumenti al vescovo Arlotti, a Ruffino Gabloneta, al Molza, hanno ancora il carattere del secolo precedente sebbene eseguiti nei primi anni del cinquecento.

Ma è sulla scultura lombarda che preferibilmente vogliamo oggi intrattenerci, lasciando ad altri il compito di esaminare l'opera del Venturi relativa alle altre scuole.

Notiamo, di sfuggita, che il Venturi — come di recente il Toesca che non vide giusto, a parer nostro, nel tracciare i limiti dell'arte lombarda del tempo di Giovannino de Grassi — esagera l'influsso straniero nelle opere dei primitivi scultori che s'industriarono intorno al Duomo di Milano. Su questa parte — la scultura dedicata ad arricchire la Cattedrale milanese — avrà a ritornare, con nuova copia di dati, uno studioso che a quell'argomento s'è dedicato in particolar modo.

Dove la critica moderna avrà probabilmente a fare ben numerose riserve è nella parte di trattazione dedicata al periodo aureo della scuola di Lombardia. Con un tratto di penna il Venturi annienta tutta l'attività dei Mantegazza notando come « si è convenuto di attribuire ai due maestri una serie di sculture irte, rocciose ecc. » e non vi sia prova che essi ne siano autori; egli le toglie loro addirittura, senz'altro.

Eppure è noto e risaputo, che fin dal 1472 i due fratelli Mantegazza avevan modellati certi bassorilievi nell'interno della chiesa della Certosa di Pavia; che nel 1473 promettevano di scolpire *totam fazatam dicte ecclesie ac portam cum fenestris et aliis laboreriis necessariis* della stessa Certosa (e che metà di queste sculture fu poi concessa, per lettera ducale 20 Agosto 1474, all'Amadeo); che il 27 Novembre 1476 e 12 Ottobre 1478 furon fatte le stime di molti loro lavori; che finalmente numerose altre notizie documentate comprovano il lungo, incessante lavoro dei Mantegazza nella facciata e nell'interno della chiesa della Certosa stessa fino alla morte loro; un ultimo pagamento agli eredi di Cristoforo (7 Febbraio 1482) è una specie di saldo *pei lavori eseguiti per la facciata*. V'è di più. Nell'autunno del 1495, quando anche Antonio Mantegazza passava da questa vita, la duchessa Beatrice, il 16 Ottobre di quell'anno, raccomandando il successore nei lavori, incominciava la sua lettera con le parole esplicite: « Essendo novamente manchato de la vita presente maestro Antonio di Mantegazi compagno de maestro Io. Antonio Amadeo *alla impresa della fabbrica del monasterio della Certoxia di Pavia.* » [1]

La più elementare critica, le più serie esigenze dello studio dell'argomento esigon dunque di ricercare, fra la molteplice congerie di sculture di che è bello il tempio, quelle che sicuramente appartengono ai Mantegazza. E poiché una metà all'incirca di quelle presentan caratteri speciali che l'arte dell'Amadeo non ha, era logico e strettamente consentaneo alle esigenze della critica e delle documentazioni scritte attribuirle, come altri fecero, ai Mantegazza. Le proteste dei Certosini e dei duchi a favore dei Mantegazza — *sculptori subtilissimi e nostri carissimi* e, altrove, *docti et sufficientissimi per le loro opere « facte » in quella fabbrica* — son tali da non lasciar dubbio su una lunga serie di loro lavori notevoli e approvati dai committenti.

Dopo tutto ciò l'affermazione disinvolta del Venturi che « i Mantegazza, non sorretti dalla fiducia dei Certosini, appena tollerati (?!) per le raccomandazioni ducali, sparirono quando la grande fronte marmorea cominciava a biancheggiare sulla valle pavese » si presenterà come una specie di ricordo funebre coniato per amor della bella frase ma affatto rispondente al vero. Ben altre parole meritava l'arte vigorosa, piena di naturalismo dei Mantegazza e che sta a sè nell'evoluzione dell'arte locale! E poichè si tratta di un nucleo di sculture — prima di tutte quelle tolte dalla fronte di S. Satiro (1479) — anteriori

(1) F. Malaguzzi Valeri - *Contributo alla storia della scultura a Bologna nel quattrocento* (in *Repertorium für Kunstwissenschaft XXII*, 4. 1899.

(1) F. Malaguzzi Valeri - *Gio. Antonio Amadeo, architetto e scultore lombardo*. Bergamo, Arti Grafiche, 1904 e numerosi documenti ivi ricordati.

all' attività dell' Amadeo o troppo diverse dal suo stile, veniva ben naturale seguire la tradizione e i documenti.

Ma dove l' opera del Venturi discorda in maniera eccezionale dalle attestazioni della critica più recente è a proposito dell'attività del grande Amadeo. Anche qui le osservazioni a farsi son molte e le contraddizioni e le deficienze dello scritto suo son evidenti. L' autore trova che « gli elementi » (?) fra la decorazione del tamburo della cappella Portinari a S. Eustorgio, e i capitelli, un lavabo, le porte di un chiostro della Certosa di Pavia son gli stessi e che ciò « basta per assegnare all'Amadeo il capolavoro dell'arte lombarda del '400, la *Danza degli Angioli* in Sant' Eustorgio ». Anzi egli ritiene che l'opera dell'Amadeo si spingesse fino a decorare i pilastri, su disegni di Michelozzo. Lo scrittore, senz'altro, assicura che « Michelozzo fornì il disegno, ma l'Amadeo lo migliorò nell' esecuzione, lo trasformò, dandogli una scioltezza, un incanto di grazia, una freschezza primaverile insuperabili: l'arte toscana aveva segnato uno schema, la lombarda vi creò dentro la fantasmagoria più bella e più soave che mai abbia adorno una chiesa ». L' affermazione recisa incontrerà molti scettici che troveranno ben strano che lo scultore potesse iniziare la propria carriera artistica con un capolavoro di tanto superiore alle sue opere successive. Quando la cappella Portinari in S. Eustorgio, che s' adorna di quella danza degli angioli, fu costrutta (1462-1464), l' Amadeo aveva.... quindici anni! Infatti è documentato ch' egli nacque nel 1447 e morì a 75 anni il 27 Agosto 1522, come assicura il necrologio milanese di quel tempo, presso l'Archivio di Stato di Milano. Anche ammesso che la decorazione sia qualche po' posteriore — ciò che il suo carattere intimamente connesso con la struttura architettonica dell' edificio farebbe escludere — e che essa appartenga al periodo in cui il Foppa frescò quella cappella (e una lettera del pittore pubblicata di recente [1]) sembra provare che fu nel 1467) si tratterebbe sempre di un esempio di così rara precocità d'artista (l'Amadeo avrebbe avuto vent'anni) da dover quasi esser scartata senz'altro. Molto più naturale è invece riconoscere nel giovane Amadeo un seguace di Michelozzo e di quel tuttora ignoto artista toscano al quale — secondo noi — appartengono le belle e vivacissime figure d'angioli di Sant' Eustorgio, piene di una grazia, nel turbinìo della danza che agita le loro vesti leggere, che le sculture del giovane Amadeo son ben lontane dall' avere.

Basta confrontarle con le ancor rigide figurette d'angioli della porta del chiostro della Certosa e della cappella Colleoni (finita nel 1477) per persuadersene. Nemmeno si potrà facilmente accettare la supposizione dello stesso scrittore che alcuni bassorilievi e le statue delle Virtù nella Cappella Colleoni siano di uno scolaro dell'Amadeo eseguite posteriormente, dinnanzi all'assicurazione d'una lettera 21 Aprile 1477 del segretario ducale a Venezia, Leonardo Botta, al duca di Milano, che parla del piombo che giungeva colà *per fare el coperimento* della cappella già ultimata. [2] Solamente la statua in legno dorato del condottiero fu posta più tardi. E riteniamo tutt' altro che « fuori d'ogni verosimiglianza » — dinnanzi all' evidente squilibrio del monumento al Colleoni — la supposizione del Meyer che una radicale alterazione vi possa esser stata fatta all' insieme, forse quando il luogo, nel XVIII secolo, mutò aspetto e fu decorato dal Tiepolo.

(1) C. J. Fowkes e R. Maiocchi - *Vincenzo Foppa*, London, J. Lane 1909, p. 294.

(2) Archivio di Stato di Milano, Potenze Estere, *Venezia*.

L' asserzione del Venturi, che non appartengano alla mano del maestro le istorie della *Creazione* e delle *Forze d'Ercole* nella base della facciata (che dell'Amadeo hanno così palesi caratteri) esigeva un'acuta comprovazione che manca affatto, e contrasta con ciò che il Venturi osserva poco dopo: che l'Amadeo avrebbe lasciato eseguire agli allievi la parte superiore di quella facciata riserbando per sè la parte sottostante.

Conveniamo con lui invece come l'Amadeo si preoccupasse di ideare unicamente una fronte pittorica, ornatissima e che non si può quindi cercare in questa facciata l'organismo architettonico. Ciò non toglie che si debba notare che la planimetria del piccolo edificio deriva dalla cappella de' Pazzi di Firenze e che essa rappresenta il più antico edificio in stile della Rinascenza in Lombardia.

Non possiamo nemmen convenire col Venturi sull'attribuzione a Pietro da Rho (non *da Rondo*) dei bassorilievi che ornano i pulpiti del Duomo di Cremona con le elaborate istorie dei martiri persiani: storie piene di movimento, di nervosismo, di particolari anedottici, resi attraverso forme eccessivamente assottigliate rivestite di panni a profonde pieghe cartacee, che trovan perfetto riscontro nell'arte dell'Amadeo in quel periodo, e precisamente nel *Gesù deriso*, nella *Resurrezione di Lazzaro*, nel *Gesù fra i dottori*, nell'*Adorazione dei Magi* della fronte della Certosa in cui Pietro da Rho non ebbe parte. Non lo possiamo per due ragioni che ci sembran decisive e di cui il Venturi ebbe il torto di non tener alcun conto. L'una è che portavano la firma, ripetuta con la data 1482, dell'Amadeo, come assicurano gli storici cremonesi che videro le tombe prima che fossero fatte a pezzi per decorare i pulpiti; e la firma dell'artista e la data 1484 si leggon oggi nel bassorilievo col S. Girolamo collocato poco lungi e che presenta lo stesso stile dei bassorilievi dei pulpiti. L' altra è che di Pietro da Rho non si conosce che il povero, rozzo bassorilievo firmato in un pianerottolo di casa Fassati ora Parravicino a Cremona, nel quale il S. Girolamo che si batte il petto è la ripetizione identica monotona, persino nei rami dell'alberello presso il Santo, di quello firmato dall'Amadeo. Su una base così povera qual'è quel piccolo marmo è ben azzardato attribuire allo stesso artista tutta la serie grandiosa delle istorie dei martiri persiani togliendola addirittura all'Amadeo. Pensiamo che sia tutt'al più a vedersi, in alcune parti delle istorie, la cooperazione di uno scolaro dell'Amadeo e che, solo in via dubitativa, si possa in tal caso pensare a Pietro da Rho come fece, prima del Venturi, il Malaguzzi Valeri.

Si direbbe che la preoccupazione del Venturi di affermar cose nuove, recisamente, l'abbia spinto qualche volta oltre la misura ch' egli stesso forse s' era prefissa: non possiamo tacere, per esempio, la nostra meraviglia nel vederlo riportare al seicento i bei medaglioni della base della fronte della Certosa pubblicati dal Beltrami, dal Meyer e, in maggior copia, dal Malaguzzi Valeri quali opere del tempo dell' Amadeo come realmente sono; le parti aggiunte nel seicento — i putti reggenti gli stemmi a cartocci — appaion tanto diversi nella fattura e nello stesso colorito del marmo da palesare la nessuna preoccupazione di passare per antichi. Persino le deliziose medagliole in pietra d' Oira agli angoli dei riquadri, e degne dell' arte di Gian Cristoforo Romano (che ivi lavorò infatti intorno a certe *tesie piccoline* d' imperatori romani come le ricordate!) diventano, pel Venturi, opera del seicento! Nemmeno la caratteristica medaglia coi ritratti di Romolo e Remo, dalla scritta così paleografica-

mente chiara quale opera del Rinascimento, trova grazia presso lui!

Al Piatti — autore di una modestissima statua a Platone nel cortile dell'Ambrosiana, la sola firmata e sicura — attribuisce il Venturi il monumento di Giovanni e Vitaliano Borromeo all' Isola Bella — così diverso invece nelle sue varie parti — compresi i bassorilievi che « rispecchiano degnamente l'arte dell'Amadeo »; a un seguace « meschino » dell'Amadeo attribuisce invece il monumento a Camillo Borromeo, nel quale già il Malaguzzi aveva notato che la sola idea generale e le decorazioni bellissime dei pilastri appartengono al maestro e il resto « che è la maggior parte, a' suoi aiutanti ». Non all'Amadeo fu attribuita, come vuole l' autore, la tomba Castiglioni in S. Maria delle Grazie, ma, almeno dall' ultimo biografo dell'Amadeo, « a un gaio decoratore » ignoto che non è quel maestro. A un « meschino seguace dell' Amadeo » ascrive il Venturi il monumento a Guido Castiglioni nella chiesa del Sacramento a Castiglione Olona con i suoi santi che « spuntano più che a mezza figura su dalle mensole circolari come pupattole spinte da molla fuor da uno scatolone »! Ma s' egli avesse esaminato diligentemente e fosse salito presso il monumento si sarebbe accorto che la disposizione attuale delle sculture non risponde più all'originale, e che vi son traccie evidenti, sulle mensole circolari, delle mezze colonne sulle quali s' impostavano, più armonicamente, le tre mezze figure; e che sui due rosoni della cimasa si elevavano altre parti decorative. Il monumento aveva evidentemente una distribuzione verticale che gli giovava.

Più che l'aver taciuto dei due bassorilievi del Museo di Parma, provocherà certamente meraviglia fra i critici l' attribuzione all'Amadeo della *Pietà* in S. Satiro a Milano. A proposito della quale, noteremo, di sfuggita, come non sia giusto dire, come fa il Venturi, che « si è fatto fin qui il nome del classicheggiante Caradosso mentre qui l'arte lombarda è nella sua più sincera espressione »; da tempo invece il Malaguzzi Valeri l'aveva precisamente riconosciuta di « maestro lombardo pratico nel modellare la creta, ricercatore di forti effetti, affine ai Mantegazza ma più composto » (1)

Verso la fine il volume del Venturi, interessante per raffronti nuovi, per ricchezza d' illustrazioni comparative, corre rapido alla conclusione. Forse troppo rapido, perchè (per rimaner sempre nell'ambito della scuola lombarda) a Cristoforo Solari detto il Gobbo non è dedicata che una paginetta. Del Fusina — che lasciò, fra altri, l' elegantissimo monumento a Daniele Birago (1495) nella chiesa della Passione e quello del Bagaroto nel Museo Civico è ricordato a pena il nome, di sfuggita, insieme ad altri.

Sull'argomento la *Rassegna d'Arte* avrà forse a ritornare più diffusamente. Per ora ci siam limitati a queste note critiche dell'opera del Venturi che son frutto di osservazione serena delle cose, senza animosità; e dobbiamo esser creduti, noi che dell'attività sapiente del Venturi siam sempre stati ammiratori. Questa serenità invochiamo ancora per gettar l'allarme su certa tendenza che si va facendo strada nei geniali ma difficili studi dell'arte e che consiste nelle facili demolizioni dei risultati faticosi degli studi precedenti per sostituirvi le più impressionanti novità non sufficientemente basate su controlli diretti e sicuri.

Noi pensiamo che anche la critica d' arte — come qualunque altro ramo dello scibile — esige oggi, più che mai, prove, prove, prove. V. A.

(1) In *Rassegna d'Arte* 1905, pag. 173.

BIBLIOGRAFIA

J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle. — *A New History of Painting in Italy*, edited by Edward Hulton, Vol. I, Londra, J. M. Dent & C.

Contemporaneamente alla nuova edizione della « Storia della Pittura Italiana » di Crowe e Cavalcaselle, ora in via di pubblicazione della Casa Murray di Londra, la Casa Dent, della medesima città, ne sta pubblicando un'altra della quale il primo volume ci è pervenuto in questi giorni. L'edizione del Murray, come si sa, è annotata dal Prof. R. Langton Douglas e dal compianto signor S. Arturo Strong. Quella del Dent, invece, vien preparata dal signor Edoardo Hulton. Mentre la nuova edizione del Murray sarà divisa in sei volumi (de' quali due sono già comparsi e il terzo sta per uscire ora), quella del Dent segue più fedelmente nella sua forma la ben nota prima edizione pubblicata nel 1864 del celebre lavoro, e sarà completa in tre volumi, come l'originale. Il signor Hulton ha mostrato, in questo suo primo volume, una lodevole oggettività nella sua redazione e nelle sue aggiunte, cercando di mantenersi scevro di pregiudizi, ed evitando quella nota personale ch'è troppo apparente e biasimevole nella nuova edizione del Murray, curata dai signori Douglas e Strong. Dove il suo lavoro lascia forse alquanto da desiderare si è nella relativa ristrettezza delle sue citazioni della critica più recente, specialmente in riguardo a Giotto ed ai suoi seguaci, difetto, però, non meno evidente nell'edizione rivale della Casa Murray e che speriamo sarà rettificato in entrambe le edizioni nei prossimi volumi, e nella prima loro ristampa. Intendiamo bene le difficoltà sempre numerose in un simile lavoro. Trattare in modo soddisfacente tutto il vasto materiale critico di quest'ultimi anni, pur contenendolo ne' limiti ristretti delle note in calce alle pagine, non riesce sempre facile o possibile. Speriamo perciò che, tanto il signor Douglas quanto il signor Hulton, cerchino di completare il loro lavoro con appendici speciali in cui il lettore e lo studioso potranno trovare citate *tutte* le opinioni più autorevoli circa la materia trattata. Così, ad esempio, sarebbe opportuna un'appendice speciale riguardo a Giotto, e anche a certuni dei così detti « Giotteshi »; come (per citarne solamente due) Bernardo Daddi e « Giottino », i quali ultimi ebbero solo dalla critica recente lo studio speciale che meritavano. Ma non per questo vogliamo criticare il monumentale lavoro del Crowe e del Cavalcaselle. Malgrado queste deficienze inevitabili, dalle pagine di tali nuove e belle edizioni dell'ormai classico lavoro la figura del grande ed altrettanto modesto critico italiano pare risorga nuovamente davanti a noi in tutta la sua grandezza, più importante che mai!

Inutile aggiungere che questo volume uscito dalla Casa Dent è corredato da copiose riproduzioni fotografiche, le quali contrastano stranamente colle ben note incisioni della famosa edizione originale. Da molti anni questa prima edizione è stata ricercatissima, il prezzo minimo chiesto da' librai essendo L. 300 per i tre volumi. Ora l'edizione del Dent, con le sue ricche illustrazioni, costa soltanto una ventina di lire, di modo che lo studioso può acquistare l'intero lavoro per la quinta parte di quello che costava prima.

Aspettiamo con piacere il prossimo volume che dovrà uscire quanto prima. Intanto mandiamo i nostri auguri al bravo editore, con la speranza che l'importante suo lavoro venga coronato dal successo che merita simile impresa.

F. M. P.

Emil Schaeffer. — *Anthonis Van Dyk* — In poche pagine scritte in modo piacevole, l'autore ricorda chiaramente la vita dell'artista e ce lo mostra, prima in patria discepolo e seguace del suo maestro Rubens, poi per breve tempo in Inghilterra, finchè intraprese il suo viaggio in Italia dove molto oprò e molto imparò. Dopo aver eseguito innumerevoli ritratti, sopratutto a Genova, nel 1625 o più probabilmente nel 1627, il Van Dyck tornò a casa festeggiatissimo sinchè nel 1632 passò a Londra quale pittore di corte: ivi morì nel 1642 giovane ancora di anni, contandone solo quarantadue. Però, osserva l'A., la morte lo rapì a tempo poichè il V. Dyck, che brillò piuttosto per qualità piacevoli, cioè, per l' eleganza, la finitezza dei suoi lavori, la bellezza dei colori e delle tinte, rimanendo alle volte superficiale, era negli ultimi tempi diventato manierato e convenzionale. Alla biografia del pittore seguono utilissimi indici dei suoi lavori, del luogo ove si ritrovano e dell' epoca in cui vennero eseguiti.

L'ARTE — (Fasc. VI)

G. Frizzoni. — *A proposito di una illustrazione di disegni antichi nel Museo Städel.* Notizie intorno ad alcuni fra i disegni posseduti dal Museo di Francoforte e che si stanno pubblicando dalla Direzione dell'Istituto. — L. Motta Ciaccio. — *Francesco Laurana in Francia.* — Esame di opere ritenute di questo scultore ed esistenti in talune città francesi, Le Mans, Tarascone, Avignone. — A. Venturi. *Le opere dei pittori ferraresi del 1400 secondo il catalogo di B. Berenson.* — Rassegna delle opere di tali artisti secondo l'ultimo libro del Berenson. A proposito dei dipinti del Tura, il Venturi gli toglie il S. Giorgio di Ferrara per darlo al Cossa e crede di un suo discepolo il S. Sebastiano di Dresda in cui però notiamo alcuni particolari propri di Cosmé, ad esempio la mano, i piedi, l'orecchio e la bocca. Gli attribuisce invece il disegno di un arazzo che a noi sembra di fattura troppo rozza per il maestro. Ad Ercole di Roberti, l'autore toglierebbe con valide ragioni la Medea di Richmond e riconoscerebbe come suo un Concerto (Salting) e un S. Giovanni (Morelli-Bergamo). Altre modificazioni o aggiunte egli porta all'elenco del critico americano. — A. Munoz. *I mosaici del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli.* Studio diligente di questa decorazione musiva che l'A., col Berteaux, crede risalga al secolo V. — Lionello Venturi. *Studi Antonelliani.* Il Venturi illustra qui alcune opere poco note di Antonello, un frammento del Museo di Reggio, un *Ecce Homo* della raccolta Schickler di Parigi e un ritratto di giovane pure in questa collezione quest'ultimo però egli attribuisce non al Messinese ma ad Alvise Vivarini.

BOLLETTINO D'ARTE — (Fasc. XI)

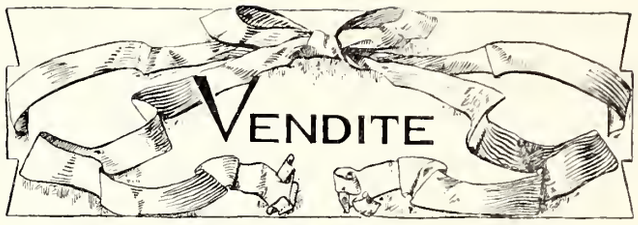
G. Cantalamessa. *Un quadro di M. da Caravaggio.* — Ben dice l'A. che in questo S. Francesco (Capuccini-Roma) Michelangelo da Caravaggio anticipa il Velasquez: infatti esso ci richiama subito alla mente personaggi dei *Bodegones* del pittore spagnuolo. — C. Aru. *Gli scultori della Versilia.* Studio sulle ancone scolpite che ornano gli altari del Duomo di Sarzana, lavori dei Riccomanni a cui l'A. attribuisce alcune altre opere minori. — A. Rubbiani. *Mont'Ovolo in Val di Reno.* Nell'Appennino bolognese si erge questo monte che porta due interessanti chiesette dedicate, alla Madonna l'una e a S. Caterina l'altra; quest'ultima è ornata di affreschi che il Rubbiani illustra brevemente estendendosi invece nelle ricerche storiche su Mont'Ovolo.

Notiamo nel fascicolo di Gennaio del **Burlington Magazine** un articolo di O. M. Dalton, o meglio una notizia ad illustrare una tavoletta bizantina del tempo della dinastia Comnena in cui sono raffigurate l'Annunciazione, la Nascita, il Battesimo e la Trasfigurazione di Cristo. Malgrado i danni subiti, vi si veggono distintamente le figure rappresentate e il paese selvaggiamente roccioso che noi ritroviamo poi in varie pitture toscane, in particolar modo in quella dei Senesi, Duccio, ecc. La tavola appartiene al British Museum.

RASSEGNA D'ARTE

Annate 1908 complete rilegate in tela inglese flessibile, impressione a colori. Un bel volume di 218 e III. pagine, con 19 tavole fuori testo a colori, frontispizio, indice L. **20**.—

Per i nuovi Abbonati alla *Rassegna d'Arte* per l'anno 1909, prezzo eccezionale L. **15**.—



LONDRA. — L'argenteria inglese è in auge come provano alcune recenti vendite, in una delle quali si pagarono 35.000 franchi due candelieri dell'epoca di Carlo II, 1500 una tazza dorata e 14.000 una coppa del XVIII Secolo. — La vendita all'incanto della raccolta di Lord Amherst di Hackney ha prodotta un'ingente somma. Ecco alcuni prezzi dati dal **Bullettin de l'Art**: Tappezzerie dei Gobelins, su disegni di Lebrun e Van Der Meulen, fr. 315.000; ammobigliamento di sala comprendente due divani e dodici poltrone in tappezzeria di Gobelins con favole di La Fontaine a fiori e ghirlande fr. 184.500; altre sei poltrone con divano fr. 82.500. Uno smalto di Limoges del XVI Secolo recante *Morte della Vergine* 44.600 fr.; due placche fr. 39,700; altra placca (una cena) fr. 14.300. Un piatto di Gubbio di Mastro Giorgio con la *Morte di Lucrezia* fr. 34.000; una veduta di Venezia attribuita al Guardi si vendette per fr. 3150, e un ritratto del Nattier (Marchesa di Romilly) per fr. 73.500. — Pure da Christie furono messe all'incanto alcune tappezzerie preziose: una del XVI secolo di Bruxelles raggiunse fr. 22.575, cinque altre della medesima provenienza fr. 9.700, mentre una di Beauvais fr. 13.125. Tutte facevano parte della raccolta del marchese di Waterford.

Nello scorso Novembre fu iniziata la vendita della biblioteca di Lord Amherst che sarà continuata nel prossimo Marzo. Essa si componeva quasi esclusivamente di incunabili inglesi e di Bibbie inglesi. Il miliardario Mr. Pierpont Morgan acquistò le quindici prime opere stampate da W. Caxton per un prezzo, secondo i conoscitori, inferiore al loro valore sul mercato odierno. Per 50.000 franchi venne aggiudicata la *Bibbia Mazarina* e per uguale somma una edizione xilografica dell'Apocalisse. Un raccoglitore comprò per fr. 25.000 una *Bibbia di Cambridge* che aveva appartenuto a Carlo I d'Inghilterra. Il totale della vendita raggiunse fr. 451.800.

Nella prima quindicina di Febbraio, spediremo a tutti coloro che hanno rimesso alla nostra amministrazione l'importo dell'abbonamento per l'anno 1909 entro il 31 Gennaio scorso, la riuscitissima nuova riproduzione tricromica del

CENACOLO VINCIANO

l'unica ottenuta direttamente dall'originale e che ridà nel disegno e nel colore il Capolavoro del Sommo Leonardo.

Questa nostra riproduzione, montata su cartone flessibile, formato circa 40×50 cm., verrà messa in vendita al prezzo di Lire TRE.

Per sempre più favorire i nuovi abbonati alla *Rassegna d'Arte*, continueremo a dare questa magnifica riproduzione in dono semigratuito a coloro che ci invieranno l'importo abbonamento per l'anno 1909, più lire DUE.

MILANO — Via C. De Cristoforis, 6

RASSEGNA D'ARTE — ALFIERI & LACROIX *Editori*

VENEZIA-DIECI ACQUEFORTI DI G. MITI-ZANETTI

FORMATO CM. 18×28, IN BUSTA, LIRE CINQUE.

VIA CARLO DE CRISTOFORIS, 6 — ALFIERI & LACROIX - MILANO.

AMBROSIANA. Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca e Collezioni annesse. Bel volume tascabile di 160 pag. con 90 illustrazioni e 2 tavole a colori ed elegante copertina . . . . L. 2.—

Via Carlo De Cristoforis, 6 — ALFIERI & LACROIX - Milano.

APPROFITTATE di una buona occasione! Per saldo di uno Stock si cede PER POCO PREZZO L'IMPORTANTISSIMA OPERA

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

DALLE ORIGINI AL SECOLO XX

DI

BASILIO MAGNI

Professore di Storia dell'Arte nel R. Istituto di Belle Arti in Roma

IIª Ediz. di 500 esemplari numerati riveduta ed accresciuta dall'autore

Il Vol. I, di pag. 600, comprende, oltre il proemio e l'introduzione sopra l'arte orientale e greca, l'arte italiana dei Pelasgi ed Etruschi sino a tutto il Trecento. Il Vol. II, di pag. 652, abbraccia l'arte del Quattrocento e del Cinquecento fino a Raffaello. Il Vol. III, di pag. 984, contiene l'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX sino al XX, con indici alfabetici delle principali considerazioni d'arte, dei nomi degli artefici (ben più di tremila), e de' luoghi (più di mille e cento).

3 vol. in-8 grande di complessive pag. 2236.

Prezzo di costo L. 45

PER SOLE . L. **15**

DE GUBERNATIS

DIZIONARIO DEGLI ARTISTI ITALIANI VIVENTI

PITTORI - SCULTORI - ARCHITETTI

Un grosso volume in 8° - 1906

Prezzo di costo L. 10

PER SOLE . L. **3**

Spedire cartolina vaglia alla Libreria

FERRANDI DI BIAGIO BELLONI

MILANO - Via Larga 16-18

(Franco di porto in Italia, aggiungere per il solo Magni L. 1.00 - per il solo De Gubernatis L. 0.50 - ambedue L. 1.20)

Cliché "GRAND PRIX,,

Clichés "GRAND PRIX,, e "DIPLOMA D'ONORE,,

ESPOSIZIONE DI MILANO 1906

In zinco per la stampa su Carta da Lettera, Cartoline, Circolari, Cataloghi, ecc.

Prezzo: m/m 60x47 L. 3,50; m/m 50x40 L. 3; m/m 40x30 L. 2,50

Per i clichés delle medaglie chiedere listino.

Spese di spedizione in più.

Cliché "DIPLOMA D'ONORE,,

MILANO - VIA CARLO DE CRISTOFORIS, 6. — ALFIERI & LACROIX.

Simone Cantarini da Pesaro.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

I DISEGNI DELLA R. PINACOT. DI BRERA

94 tavole riproducenti nei colori originali dei lapis e degli inchiostri i migliori disegni della importantissima collezione di Brera.

Un volume in formato tascabile, con note descrittive ed elegante copertina

Lire TRE.

« I disegni, così scrive Francesco Malaguzzi Valeri nella prefazione al volume, son documenti preziosi per la conoscenza intima dell'artista: in essi egli rivela spontanea, genuina l'anima propria che si estrinseca, spesso con una foga che non si troverà nel quadro di cui quel disegno è la prima idea, senza preoccupazioni e senza vincoli di scuola. »

Il volume è in vendita anche presso lo Stabilimento MONTABONE.

Milano - Via Carlo De Cristoforis, 6 ALFIERI & LACROIX.

LA "RASSEGNA D'ARTE" È STAMPATA CON COLORI BERGER & WIRTH DI FIRENZE. LA CARTA DELLA COPERTA È DELLA SOCIETA' CARTARIA, BETTONCELLI & C. - MILANO.

Ad ogni abbonato alla RASSEGNA che ne procurerà uno nuovo, invieremo, gratuitamente franco di porto una copia dell'opera in vendita al prezzo di Lire 5.00: VENEZIA - DIECI ACQUEFORTI, di G. Miti Zanetti.

AMBROGIO DA FOSSANO
detto il Bergognone

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

Dipinto nell'abside della Basilica di S. Simpliciano a Milano

Riproduzione formato circa 45 x 50 al platino da nuova splendida negativa ortocromatica.

Prezzo L. **5,00**

Franca di porto nel Regno

Lire **5,50**

Inviare cartolina vaglia all'amministrazione della "RASSEGNA D'ARTE"
Via C. De Cristoforis, 6 - Milano.

PICCOLI ANNUNCI BIBLIOGRAFICI

Per l'inserzione in questa rubrica richiedere le condizioni alla Amministrazione della Rassegna d'Arte.

FRIEDRICH POLLAK - *Lorenzo Bernini.* — Con 19 tavole. Stuttgart. Julius Hoffmann. Verlag. . . . . Mk. 4.—

OTTO SCHUBERT - *Geschichte des Barock in Spanien.* — Con 292 illustrazioni ed una tavola. XXIV e 425 pag. Esslingen a./N. Paul Neff Verlag. . . . . Mk. 25.—

ALFONSO RUBBIANI - *Il Palazzo Bevilacqua in Bologna.* — Monogr. formato 17×24.5 cm. con 11 grandi illustrazioni intercalate e 6 tavole fuori testo, a cura della " *Rassegna d'Arte* „ . . . . . L. 2.50

Dott. LEANDRO OZZOLA - *Vita ed Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore.* — Con poesie e documenti inediti. — Strassburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). Mk. 20.—

L. MELANO ROSSI - *The Santuario of the Madonna di Vico.* - Illustrated. - London, Macmillan & C. - Ltd. St. Martin's Street.

Dott. A. FROVA - *Chiese gotiche cadorine.* — Monografia formato 17 x 24.5 cm. con 15 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . . . Lire 1,—

CARLO CESARI - *Genova ed alcuni portali dell'anno 1400.* — Monografia formato 17 x 24.5 con 11 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . Lire 1,—

LUIGI SERRA - *Note su Alessandro Vittoria.* — Monografia formato 17 x 24.5 cm. con 16 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . . . Lire 1,—

Giuseppe Piermarini Architetto. — Pubblicazione del Comitato Milanese per le Onoranze. — Magnifica ediz. in 4° con circa 50 illustrazioni nel testo e varie tavole a colori, a cura della " *Rassegna d'Arte* „ L. 5.—

DANTE ALIGHIERI

LA DIVINA COMMEDIA

illustrata nei cento canti da
A. RAZZOLINI

104 tavole a colori. Miniature riprodotte da Codici della Biblioteca Laurenziana. Testo trascritto in caratteri dell'epoca

É un lavoro mirabile di ideazione nello stile purissimo del '500. L'esecuzione grafica, veramente perfetta, della Ditta ALFIERI & LACROIX di Milano e la indovinata rilegatura ne fanno un vero gioiello. Chi ha veduto il preziosissimo Codice miniato del Poema che si attribuisce a Convenevole da Prato, il maestro del Petrarca, e gelosamente conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze, assicura che questo "Dante,, del Razzolini rammenta assai vivamente quello stile e quel metodo di pittura, aggiuntovi la nuova finezza della tecnica moderna e anche la sapienza profonda ed ardita nella figurazione di tutti gli episodi del Poema.

Rilegato in vera pergamena (formato album) L. 30.—

In pergamena vegetale con Medaglione L. 25.—

In vendita presso tutti i Librai

ALFIERI & LACROIX - Milano

ALFIERI & LACROIX
MILANO
V. C. DE CRISTOFORIS, 6
STABILIMENTO PER LE RIPRODUZIONI FOTOMECCANICHE IN NERO ED A COLORI COI PIÙ PERFEZIONATI PROCEDIMENTI.
TIPOGRAFIA PER LA ESECUZIONE ARTISTICA DEL CATALOGO E DI OPERE COMMERCIALI E DI LUSSO. - LA SEZIONE FOTOGRAFICA SI OCCUPA DELLA RIPRODUZIONE DI QUADRI ED OPERE D'ARTE CON SPECIALI SISTEMI ORTOCROMATICI.

Pubblicazione mensile. Conto corrente colla Posta.

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GVIDO CAGNOLA

E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
MILANO VIA CARLO DE CRISTOFORIS 6

ABBONAMENTO ANNVO
MILANO L. 18 · NEL REGNO L. 20 · ESTERO L. 23
VN NVMERO SEPARATO L. 2

ALFIERI & LACROIX · MILANO

Montalti. 908

Anno IX

RASSEGNA D'ARTE

MCMIX

ESCE UNA VOLTA AL MESE IN FASC. DI 16-20 PAGINE CON RICCA APPENDICE DI CRONACA, CORRIERI, VENDITE, ECC.

ABBONAMENTO ANNUO:
MILANO L. 18 - NEL REGNO L. 20
ESTERO L. 23
UN FASCICOLO SEPARATO L. 2

OGNI FASCICOLO RECA OLTRE AD UNA CINQUANTINA DI INCISIONI INTERCALATE PARECCHIE TAVOLE FUORI TESTO

A coloro che ci faranno rimessa dell'importo abbonamento alla "RASSEGNA D'ARTE" più Lire DUE invieremo in dono semigratuito la nostra splendida riproduzione tricomica del

CENACOLO VINCIANO

Simone Cantarini da Pesaro.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

I DISEGNI DELLA R. PINACOT. DI BRERA

94 tavole riproducenti nei colori originali dei lapis e degli inchiostri i migliori disegni della importantissima collezione di Brera.

Un volume in formato tascabile, con note descrittive ed elegante copertina

Lire TRE.

« I disegni, così scrive Francesco Malaguzzi Valeri nella prefazione al volume, son documenti preziosi per la conoscenza intima dell'artista: in essi egli rivela spontanea, genuina l'anima propria che si estrinseca, spesso con una foga che non si troverà nel quadro di cui quel disegno è la prima idea, senza preoccupazioni e senza vincoli di scuola. »

Il volume è in vendita anche presso lo Stabilimento MONTABONE.

Milano - Via Carlo De Cristoforis, 6 ALFIERI & LACROIX.

AMBROSIANA

BIBLIOTECA
PINACOTECA
MUSEO SETTALA

CODICI - MANOSCRITTI
AUTOGRAFI - MINIATURE

TELE E TAVOLE DIPINTE: Leonardo da Vinci - S. Botticelli - B. Luini - Borgognone - Bramantino - A. Solari - Tiziano - B. Veneto - Bassano - B. Veronese - Tiepolo - Moroni - Barrocci - G. Reni - G. Hamilthon - Huisum - Brueghel - R. Mengs - Rottenhammer.

DISEGNI: Raffaello Sanzio - Leonardo Da Vinci - G. A. Boltraffio - B. Luini - G. Ferrari - A. Duerer.

STAMPE: Primitivi tedeschi, Francesi, Italiani, Legni, Prove a colori - Bulinisti - Acqueforti italiane contemporanee.

La BIBLIOTECA e la PINACOTECA si possono visitare: nei mesi *Marzo-Ottobre* dalle ore 10 alle 16 nei giorni feriali e dalle 13 alle 16 nei giorni festivi. — Nei mesi *Novembre-Febbraio* dalle ore 10 alle 15 nei giorni festivi e dalle 13 alle 15 nei giorni feriali.

Il MUSEO SETTALA si può visitare con lo stesso orario nei giorni di Mercoledì, Venerdì e Domenica. — Il biglietto d'ingresso costa: Lire 1,00 nei gioni feriali e cent. 20 nei giorni festivi

ALTRI MUSEI E RACCOLTE D'ARTE DI MILANO

R. PINACOTECA DI BRERA.

Aperta tutti i giorni dalle ore 10 alle 16. — Biglietto d'ingresso: Lire UNA. — Nei giorni festivi ingresso gratuito.

CASTELLO SFORZESCO.

Musei Archeologico ed Artistico Municipale, Galleria d'Arte Moderna, Museo del Risorgimento.

Aperto tutti i giorni dalle ore 10 alle 16. — Biglietto d'ingresso per tutti i musei L. 1,50. — Nei giorni festivi ingresso gratuito.

CENACOLO VINCIANO.

Nel Refettorio annesso alla Chiesa di S. M. delle Grazie (Corso Magenta). — Aperto tutti i giorni dalle ore 10 alle 16. — Biglietto d'ingresso L. UNA.

MUSEO POLDI-PEZZOLI

MILANO VIA MORONE 10

PIER DELLA FRANCESCA

PINACOTECA QUADRI ANTICHI E MODERNI SCULTURE STOFFE TAPPETI ARAZZI E MOBILI DEL RINASCIMENTO OREFICERIE SMALTI BRONZI PORCELLANE VETRI ANTICHI SOFFIATI DI MURANO E VETRI ROMANI ARMI E ARMATURE ITALO-GRECHE E DEL RINASCIMENTO ECC. ECC.

ORARIO
INVERNO DALLE 10 ALLE 16
ESTATE DALLE 9 ALLE 16
I GIORNI FESTIVI DALLE 9 ALLE 12

SOCIETÀ PER LE BELLE ARTI ED ESPOSIZIONE PERMANENTE

MILANO

32 - VIA PRINCIPE UMBERTO - 32

ESTRATTO DELLO STATUTO SOCIALE

La Società è costituita da **Soci effettivi,** da **Soci perpetui,** e da **Soci onorari.**

Sono **Soci effettivi** quelli che pagano L. **20** all'anno; l'associazione è obbligatoria per tre anni.

I **Soci effettivi** hanno libero ingresso alle Esposizioni, e in quelle ordinarie anche per la loro famiglia: ricevono le pubblicazioni artistiche della Società e partecipano all'estrazione a sorte delle opere d'arte che la Società acquista.

Koh-i-Noor

Il lapis più caro, più economico, più perfetto

La Ditta

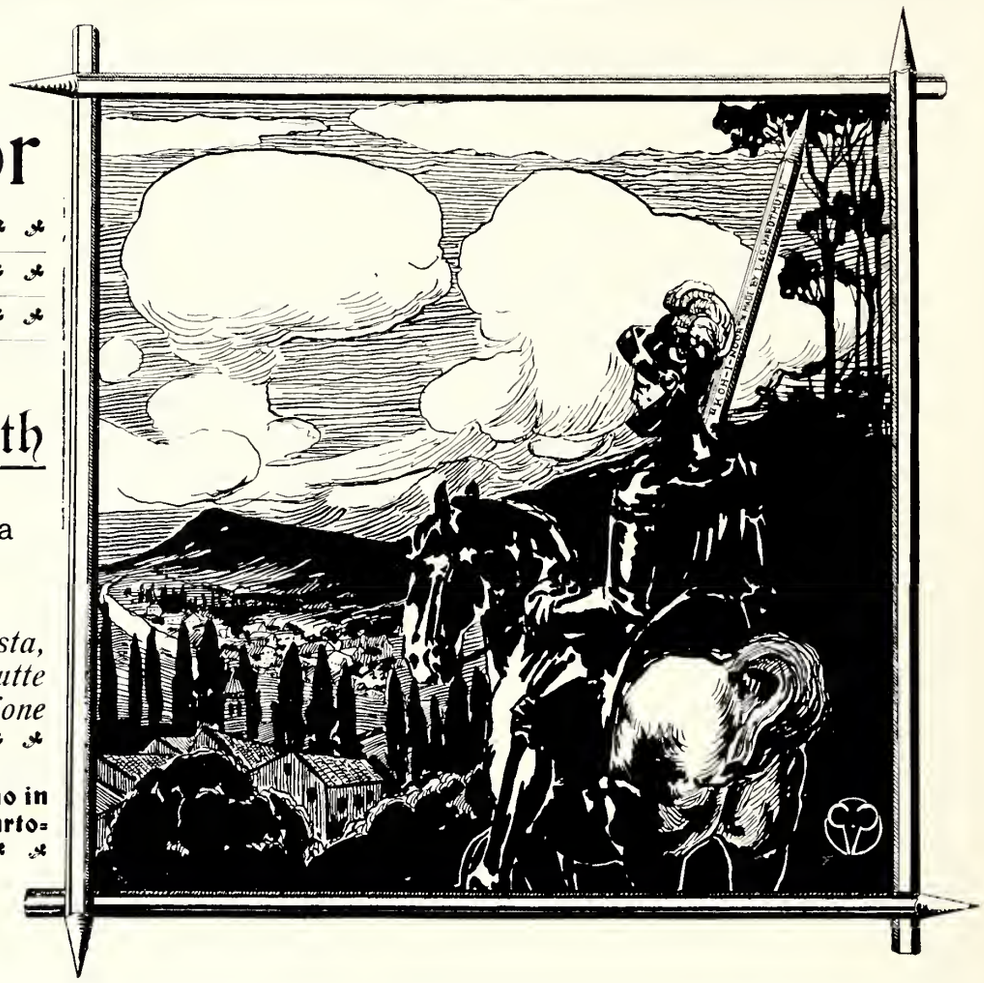
L. & C. Hardtmuth

Fabbrica di Lapis
ed Articoli di Cancelleria

MILANO
4 — Via Bossi — 4

Spedisce a chi ne fa richiesta, un opuscolo illustrato con tutte le spiegazioni sulla fabbricazione dei lapis.

Tutti gli articoli della Casa sono in vendita presso le principali Cartolerie del Regno.



STABILIMENTO

MONTABONE

FOTOGRAFO DELLA REAL CASA D'ITALIA
della REGINA d'INGHILTERRA e dello SCIÀ di PERSIA

RIPRODUZIONI FOTOGRAFICHE D'ARTE

1. Museo Poldi-Pezzoli *(Milano)*
2. R. Pinacoteca di Brera *(Milano)*
3. Museo Borromeo *(Milano)*
4. Legato Morelli *(Bergamo)*
5. Museo Frizzoni *(Milano)*
6. Pinacoteca Ambrosiana *(Milano)*
7. Castello Sforzesco *(Milano)*
8. Palazzo Reale *(Milano, ora a Brera)*
9. «Rassegna d'Arte» e antichità varie
10. Collezione Grandi - quadri - statue
11. Arte Moderna - quadri - statue
12. Ritratti di personaggi illustri ed artisti
13. Vedute e dettagli di 200 ville lombarde
14. 50 vedute del Parco di Monza
15. Duomo di Monza - pitture - dettagli scolture.

— *Ville e Castelli di Lombardia e Laghi.* Volume di lusso con 750 zincotipie e 18 tavole fuori testo, con altrettante pagine descrittive illustranti 210 ville e castelli. Monografie di L. Beltrami — T. Massarini — G. Carotti — D. Sant'Ambrogio — G. Gallavresi — R. Barbiera — R. Benapiani, ecc. Vendesi presso l'illustratore Stab. Montabone a L. 50.

Il Castello di Milano e i suoi Musei d'Arte. Tavole 70 in eliocromie variate, formato 24 x 30, poste in elegante cartella di tela, con cenni storici - pianta - indice, di L. Beltrami. Ancora disponibile qualche esemplare a L. 30. — Tavole separate di quadri - vedute - interni - statue a centesimi 50 cadauna.

— *Le migliori opere di Brera.* Volume di 50 tavole, formato 24 x 30 in eliotipia sepia, coi quadri celebri della braidense a L. 18, o legato o in cartella. Le tavole separate vendonsi a centesimi 50 cadauna.

— *I disegni di Leonardo da Vinci a l'Ambrosiana.* Con testo e commenti di Luca Beltrami. Volume con 27 tavole, formato 24 x 30, riproducenti in grandezza e tinta identica i migliori e riconosciuti disegni del Maestro. Opera presentata dall'illustratore a Roma al Presidente della Repubblica Francese in unione al cofanetto colla prima copia del Codice Atlantico donato dalla città di Milano. L. 15 ogni volume. Tavole a parte, cent. 50

MILANO
7 - PIAZZA DURINI - 7

In questi giorni abbiamo spedito agli abbonati alla

≡ RASSEGNA D'ARTE ≡

per l'anno 1909, che hanno rimesso alla nostra Amministrazione l'importo abbonamento entro il 31 gennaio scorso, la nostra nuova riproduzione tricromica del

CENACOLO VINCIANO

l'unica ottenuta direttamente dall'originale e che ridà nel disegno e nel colore il Capolavoro del Sommo Leonardo.

Questa nostra riproduzione, montata su cartone flessibile, formato circa 40x50 cm. viene messa in vendita al prezzo di Lire TRE.

Per sempre più favorire i nuovi abbonati alla *Rassegna d'Arte*, continueremo a dare questa magnifica riproduzione in dono semigratuito agli abbonati che ci invieranno L. DUE.

MILANO
Via C. De Cristoforis, 6

RASSEGNA D'ARTE
ALFIERI & LACROIX *Editori*

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX MARZO 1909 N. 3.

Carlo Gamba — A proposito di alcuni disegni del Louvre.

F. Mason Perkins — Un dipinto ignorato di scuola senese.

Giorgio Bernardini — Alcune opere di Antonazo Romano.

Antonio Massara — Il fregio dei duchi nel Castello Visconti d'Invorio Inferiore.

Laura Pittoni — La castaldia di Ponte Casale.

TAVOLE FUORI TESTO: Pordenone — Disegno RR. Gallerie Firenze.

Antonazo Romano — Madonna e Santi. Roma. Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.

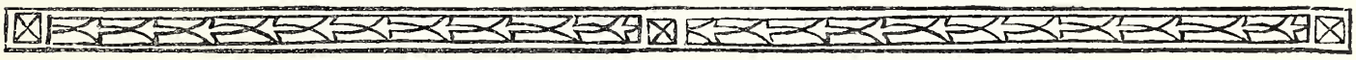
F. Malaguzzi Valeri — Il presunto "Leonardo".

E. Mauceri — Corriere da Siracusa.

A. Schaeffer — Corriere da Berlino.

A. M. — Corriere da Londra.

CRONACA — BIBLIOGRAFIA — DALLE RIVISTE, ECC.



ITALIA

FIRENZE. — **Istituto Francese.** — Questo Istituto, di recente fondazione, ha inaugurato l'annata con una conferenza di M. André Michel su le Cattedrali francesi, che venne seguita con grande interesse dal pubblico numeroso. Altri distinti conferenzieri si succederanno, trattando soggetti relativi alla Storia dell'arte francese, i signori Berteaux, Marcel Reymond, ecc.

FIRENZE. — **Museo archeologico.** — In occasione del Congresso Nazionale delle Scienze, si aprirono cinque nuove sale nel Museo Archeologico, dedicate al Museo Topografico Etrusco.

GENOVA. — **Due opere ignorate del David.** — Secondo il *New-Jork Herald* una di esse si troverebbe qui a Genova nel Palazzo Bianco. È un ritratto di donna dipinto quando il David era ancor fedele alla tradizione del secolo decimottavo e che rivela una inesperienza o una timidità scusabile in un debuttante. Il ritratto è pieno di grazia, di una grazia un po' manierata e un po' altera. A questa opera si oppone quasi naturalmente l'altra, acquistata dal Museo di Anversa. È una figura di vecchio, ritratto forse di un qualche Convenzionale. Non vi si trova alcuna traccia di timidezza, ma al contrario una forza sorprendente, una mano sicura che non disdegna il dettaglio prosaico. Si tratta di uno dei più solidi studi realisti che mai si siano veduti. Certo, tra il dipinto di Anversa e quello che Genova conserva, vi è tutto un mondo che il pittore celebre di Napoleone ha trascorso e vissuto.

GROTTAFERRATA. — **Campanile in pericolo.** — Il direttore dell'Ufficio tecnico per la conservazione dei monumenti, recatosi a Grottaferrata per verificare se i dubbi sulla solidità del campanile dell'abbazia monumentale sono o no fondati, ha constatato che il campanile, la cui costruzione risale al X secolo, minaccia di cadere da un momento all'altro, giacchè le fondamenta non possono più reggere le mura sovrastanti che strapiombano. Intanto si è sospeso il suono delle campane. Sembra che il campanile sarà demolito.

ROMA. — **Buona novella.** — Sono giunte notizie ufficiali al ministero della P. I. recanti che, delle 10 sale del Museo di Reggio Calabria, due soltanto hanno sofferto danni rilevanti, e cioè la sala quinta con le piante della città e i quadri dei defunti direttori del Museo, e la sala sesta con terre cotte di Rosarno, Taranto e delle Puglie. Le altre 8 sale sono in buone condizioni.

Il presunto "Leonardo,,

I giornali si sono occupati con compiacenza in questi ultimi giorni di una scoperta artistica. Un amatore di anticaglie aveva acquistato, tempo addietro, da un rigattiere di Varese una vecchia tavola annerita, alta poco meno di un metro, rappresentante una mezza figura di donna ignuda; il quadro, ritenuto di modesto valore, passò, per pochissimo prezzo, ad altro raccoglitore di quadri di Milano, presso il quale si conserva tuttora. Qui, esaminato da uno studioso d'arte lombarda, si notò come a tergo la tavola conservasse lo stemma *inquartato* dei Crevenna e dei Settála, due illustre famiglie lombarde oggi estinte. Ciò posto, il detto studioso, ricordando come nel catalogo del Museo Settála, lasciato in dono dal canonico Manfredo di quella famiglia nel 1680, il N. 33 ricordasse un ritratto con queste parole: « *mulier creditur meretrix opus eximii illius pictoris Leonardi de Vincio* » mise innanzi timidamente l'ipotesi che il ritratto in questione — che ha un'apparenza leonardesca evidente — potesse anche essere opera del sommo Leonardo. Dalla timida, prudente ipotesi alla certezza quasi assoluta è sembrato ci fosse un passo solo a più d'un giornale, e s'è vociferato persino che il ritratto fosse addirittura quello della celebre Cecilia Gallerani, la bella di Lodovico il Moro.

Il presunto "LEONARDO,,

La figura testè scoperta appare invece una riproduzione dello studio di donna nuda del Museo Condé di Chantilly e della replica a colori dell'Eremitaggio di Pietroburgo, opera quest'ultima di un seguace di Leonardo che si ispirò, nell'insieme e nell'atteggiamento delle braccia, al ritratto di monna Lisa Gioconda del Louvre. Ma qual differenza nell'esecuzione e nello spirito fra le quattro figure! L'incanto, la seduzione della incomparabile monna Lisa s'è mutato già nel disegno di Chantilly in una riproduzione un po' stereotipata di certi elementi leonardeschi così da parere un poco piacente abbozzo del Luini. L'occhio affascinante, profondo ma sereno dell'originale di Parigi ha ceduto il posto a un occhio inespressivo, duro, in cui la pupilla si confonde con la sclerotica. In un disegno a *sanguina* dell'Ambrosiana che il Müntz avvicinò alla pretesa testa di Bacco dell'Accademia di Venezia, e pubblicato dal Beltrami [1] e che per certa durezza nelle linee del naso e degli occhi inespressivi è ad assegnarsi alla scuola di Leonardo non al maestro, è forse a vedersi l'esemplare più antico di questa serie di teste femminili leonardesche, che si presentano di fronte, con un sorriso stereotipato, con un modellato eccessivamente simmetrico e le chiome divise e annodate al sommo. Più fedeli, ma non meno freddi, schematici, son rimasti gli ignoti copisti dell'originale del Louvre negli esemplari oggi nella Galleria del Prado e nella Corsiniana a Roma.

Il viso, voltato così abilmente quasi di tre quarti, di monna Lisa, è, anche nell'esemplare di Milano, di fronte: e la linea del naso, dura, nera, incisiva, ha perduto la morbidezza del prototipo di Parigi. Gli occhi sereni, giocosi della prima si sono incavernati, appesantiti, perdendo forza e luce. Altre repliche dello stesso, identico motivo leonardesco, eseguite in epoca tarda e che provano l'esistenza, in passato,

SCUOLA DI LEONARDO — Disegno
Milano - Ambrosiana

Ritratto - Bologna
Proprietà privata

(1) L. Beltrami - *Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana.* Milano, Montabone 1904. — La riproduzione, ivi (tav. XXI) è mal riuscita e appesantisce anche più l'originale. Se ne veda la fotografia Anderson nitidissima.

LEONARDO — La "Gioconda,,
Parigi - Louvre

LEONARDO (?) — Disegno
Pietroburgo - Hermitage

di una specie di fucina di riproduzioni del celebre quadro (e tali fucine son proprie di quasi tutti i capolavori ch' ebber più fama nell'arte) possiam citare. Molto tempo fa ne fu mostrata una a noi con una proposta d'acquisto per la Pinacoteca di Brera che naturalmente non fu accettata: era una delle solite repliche della donna nuda, di colorito rosso mattone, sorda di toni, pesante, con fondo di paesaggio: non sapremmo dirne la fine. Di un'altra replica dà notizia il signor Luigi Cora di Torino al dott. Frizzoni che cortesemente ce la comunica: era l'esemplare che il comm. Avondo vide vent'anni fa presso il Marchese d'Azeglio; forse il quadro passò agli eredi marchesi di Villamarina. Un'altro esemplare, non meno duro nel modellato e inespressivo anche nel paesaggio tolto all'esemplare di Parigi, è presso una famiglia privata di Bologna e ne diamo qui la riproduzione.

All'esemplare di Chantilly — opera di maniera luinesca —

SCUOLA DI LEONARDO — Disegno
Chantilly

l'ignoto e tardo esecutore della replica che oggi produce tanto scalpore... sulle colonne dei giornali, ha aggiunto altre chiome fluenti e una profusione di fiori — come usavan fare certi pittori olandesi del XVII secolo — un po' da per tutto: sui capelli, ai lati, di sotto. Non manca chi ritiene il dipinto una riproduzione antica della scuola di Leonardo: anzi uno studioso ha pensato al Giampietrino. Ma noi non sapremmo trovare nel dipinto testè rintracciato i caratteri soliti, monotoni del Rizzi. Per noi la figura, che tuttavia non manca di diligenza nella riproduzione del modellato un po' pesante delle braccia e del seno ancor acerbo — non rispondente al viso ch'è di donna matura — è piuttosto opera di un tardo pittore che ha preso il disegno di Chantilly o qualche altro analogo dipinto leonardesco oggi smarrito a esemplare. Alla riproduzione il pittore — o, secondo alcuni, un altro artista più tardi — ha aggiunto fiori e fiori a profusione.

F. Malaguzzi Valeri.

ROMA. — **Scoperta.** — Sul Gianicolo si è fatta una scoperta di primaria importanza: un tempio sacro al culto siriaco di Mitra con le tracce conservatissime del rito.

Nel primo ambiente, fiancheggiato da due celle poligonali, si è scoperta la base di un gigantesco tripode del quale si è trovato intatto il loculo con l'idolo dentro disteso, ravvolto dal serpe di bronzo con ancora vicino i gusci delle uova, simboli della fecondità. Segue una grande sala rettangolare a sud della quale restano i tre gradini marmorei di una porta d'ingresso; poi sull'asse longitudinale, un'abside con una nicchia. Nell'abside si è rinvenuta una statua grande al vero di Apollo di marmo pario dorato: sotto la nicchia, come caduta da essa, si trovò una figura femminile seduta. Da un lato, sotto il terreno, si sono scavate tre serie sovrapposte di grande anfore di terra cotta nelle quali restano avanzi di ossa umane e di caproni.

La scoperta costituisce una novità nel mondo archeologico, che del culto di Mitra non aveva che frammenti staccati nei musei, mentre ora lo si può studiare nella sua sostanza rituale. Gli scavi iniziati da principio per la ricerca di una fonte, da giovani dell'Istituto francese, sono ora diretti dal dott. Angelo Pasqui, direttore degli scavi della provincia di Roma. L'apertura del loculo è stata fatta oggi alla presenza del Ministro Rava, del direttore generale delle Belle Arti Comm. Corrado Ricci e di altri studiosi.

Il tempietto di Mitra probabilmente è del terzo secolo dopo Cristo. Non deve far meraviglia che in Roma sorgesse un tempio ad una divinità siriaca: in Roma, come convenivano i rappresentanti di tutti i popoli, così erano coltivate tutte le religioni. Del culto di Mitra in Roma sono numerose traccie; ma questa è la più importante che finora sia stata scoperta. La statua di Apollo trovata nel tempio probabilmente vi fu messa dai sacerdoti siriaci, i quali la dorarono per utilizzarla come simbolo del Sole. Il culto di Mitra in Roma durò anche nei primi secoli dell'era nuova.

ROMA. — **Nuovi deliberati del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti.** — Al Consiglio superiore delle Belle Arti, in sezioni riunite, si è discusso il 6 Febbraio sui provvedimenti per le opere d'arte in Provincia di Messina, attuati specialmente dal Prof. Salinas per incarico del Ministero dell'istruzione.

Giulio Cantalamessa ha proposto, in unione a Pompeo Molmenti, un ordine del giorno il quale, udite le relazioni del Prof. Salinas e dell'Ing. Abatino, nonchè quella del Direttore generale, che ha voluto informare il Consiglio di tutti gli atti del Ministero, « ne riconosce la prontezza efficace e si augura che l'azione concorde del Ministro Rava coi suoi colleghi che reggono gli altri Ministeri interessati riesca a salvare tutto quello che ancora è possibile ritogliere alle rovine, considerando che se la tutela degli avanzi storici e delle opere d'arte, deve essere posta in linea secondaria dinanzi alle supreme necessità di proteggere le vite umane e i più urgenti interessi sociali, è anche essa alta, nobile, degna delle cure del Governo in una Nazione unica per le glorie dell'arte ». Da ultimo il Consiglio fa voti che, man mano che si ritroveranno pregevoli frammenti, degni di essere raccolti, siano o conservati laddove si trovano o riuniti sul luogo in sicuri ricoveri.

Questo ordine del giorno è stato unanimemente approvato.

Si sono poi riuniti in adunanza mista la Sezione prima per l'archeologia, e la sezione seconda per l'arte medioevale e moderna, votando un ordine del giorno proposto da Giacomo Boni e Luigi Cavenaghi, relativamente ai restauri delle pitture della casa di Livia al Palatino, nella quale si faranno dei saggi di ripulitura che il Consiglio riesaminerà nella ventura riunione primaverile.

Interrogate dal Ministero circa il riordinamento dei marmi del campanile pisano, le due sezioni hanno espresso il parere che, non appena la Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti abbia rimessa la sua relazione, sia inviata sul luogo una sottocommissione, la quale riferirà nella prossima sezione alle tre sezioni riunite del Consiglio.

Fra le molte deliberazioni prese dalla sezione archeologica, essa ha espresso parere contrario all'istituzione in forma legale del Museo Forense, proponendo che esso s'intitoli invece *Depositi del Foro;* ha incaricato il Comm. Boni di studiare e presentare una proposta concreta per l'illuminazione così delle Terme di Tito, come delle Terme di via Latina; ha proposto la costruzione di una tettoia preservativa contro lo sgretolamento di alcuni tratti delle mura del Palatino e l'esecuzione di altre ricerche sistematiche, in continuazione dell'area esplorata; ha affidato al Comm. De Petra l'incarico di redigere e presentare al Ministro un rapporto sui lavori compiuti dalla Commissione speciale per l'esplorazione di Ercolano; ha delimitato i confini di giurisdizione delle due sopraintendenze archeologiche di Roma e Firenze; ha infine proposto al Ministro l'acquisto di un busto romano, di una testa marmorea, di un frammento architettonico e di alcune collezioni antiquarie.

In quanto all'arte medioevale e moderna, la speciale sezione ha dato parere favorevole, fra l'altro, al regolamento edilizio di S. Maria del Monte sopra Varese, al progetto di lavori del Palazzo provinciale e del Duomo vecchio di Siena, all'autorizzazione per la vendita al Comune di Ascoli Piceno di oggetti d'arte appartenenti all'ospedale di quella città; alla domanda di cancellazione dal Catalogo degli oggetti di sommo pregio di due ritratti già attribuiti a Tiziano; all'acquisto di uno Sposalizio di Santa Caterina del Sodoma per la Galleria Corsini in Roma, di un quadro del Gran Morseo per la R. Pinacoteca di Torino, di un'ancona di Bartolomeo da Verona per la R. Galleria di Venezia, di una statua lignea pel Museo del Bargello di Firenze.

Per il progetto di ricostruzione del monumento al cardinale De Bray, a San Domenico in Orvieto, il Consiglio ha rimesso ogni proposta alla sessione futura, dopo che due fra i suoi componenti abbiano eseguito un sopraluogo. Circa i lavori della scalea di accesso alla Loggia di Viterbo, il Consiglio volle interrogare l'Ing. Marchetti e l'Ing. Guidi dell'ufficio tecnico dei monumenti di Roma che eseguì i lavori, l'avv. Egidi e l'ing. Saveri rappresentanti l'Associazione per la conservazione dei monumenti di Viterbo, la quale aveva formulato accuse di carattere tecnico-artistico sull'operato dell'ufficio governativo.

ROMA. — **Acquisto definitivo.** — Il Consiglio di Stato, dopo una lunga istruttoria intesa a stabilire se la famosa statua di Anzio rappresentante una giovane donna, una vergine, fosse o no di proprietà privata, ne ha finalmente approvato l'acquisto da parte dello Stato.

ESTERO

LONDRA. — **Scoperta di opere ignorate di Turner.** — Sono stati rinvenuti inaspettatamente nientemeno che 47 lavori del Turner. Nel porre in ordine una stanza della *National Gallery,* destinata a libreria si scoprì, dietro uno scaffale una grossa cartella contenente 37 acquarelli del Turner, alcuni dei quali sono di grande valore artistico. Erano, fortunatamente, in ottimo stato di conservazione.

Per avere un'idea del valore finanziario di questa scoperta basta ricordare che poco tempo fa un acquarello del Turner ha raggiunto il prezzo di 110,000 lire.

In una stanza che serviva da magazzino per la Galleria, e da molto tempo chiusa, il direttore della *National Gallery* rinvenne, fra tele e lucidi un pacco legato da una cordicella. Il pacco recava la firma di Ruskin il grande amico di Turner. Si trattava di dieci dipinti ad olio dello stesso Turner, tutti paesaggi dal vero fatti nei dintorni di Windsor.

MANNHEIM. — **Furto di un dipinto.** — Nella Werfthallenstrasse venne rubato un dipinto di autore ignoto del sedicesimo secolo rappresentante un doge di Venezia. Il dipinto misura 30×40 cm. ed era munito di una vecchia cornice dorata di valore. Il dipinto era stato racchiuso in una cassa per essere trasportato, ciò che rese più facile il trafugamento.

MONACO. — **I dipinti di Tiziano.** — La serie di ritratti di Imperatori romani scoperti, alcun tempo fa, in una sala della Residenza, erano stati attribuiti al Vecellio poi riconosciuti siccome copie. Ora M. Wieland pubblica un opuscolo per sostenere l'autenticità delle pitture, poggiando il suo asserto sui giudizi dei principali artisti e conoscitori bavaresi.

MONACO. — **Esposizione.** — Nella Galleria Zimmermann furono esposte opere d'arte francesi, in gran parte del I impero. Basti citare i nomi di David, Ingres, Géricault, Delacroix per spiegare l'interesse della Mostra.

NEW-YORK. — **Vendita.** — In Gennaio fu dispersa la raccolta del Barone Speck von Sternburg già Ambasciatore di Germania agli Stati Uniti. Essa si componeva di antichità e di oggetti d'arte orientali ed europei. Il Sig. Pierpont Morgan comprò, per regalarlo al Metropoletan Museum, un paravento in legno laccato con trafori in oro e colori e 12 pannelli del 1690, di cui il S. Kensington Museum di Londra solo possiede due simili ma inferiori.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX MARZO 1909 N. 3

A PROPOSITO DI ALCUNI DISEGNI DEL LOUVRE.

Circa alcuni disegni del Museo del Louvre, che non hanno ancora una denominazione esatta, mi permetto di proporre le seguenti modificazioni:

N. 32, Andrea del Sarto — S. Giovanni, carboncino. — È opera giovanile del Pontormo, come si vede facilmente dal modo di fare gli occhi e dallo stile delle pieghe: verosimilmente è uno studio per l'affresco della Visitazione del Chiostro dell'Annunziata a Firenze, del quale vedesi una mediocre copia nello stesso Salon Carré; questa starebbe assai meglio nei magazzini lasciando il posto, ad esempio, al Cristo nell'Orto del Bronzino o al Cristo con S. Tommaso del Salviati opere storiche e caratteristiche di quei non indifferenti autori, da qualche anno tolte allo sguardo degli studiosi. Nell'affresco del Pontormo v'è sulla destra una figura d'un giovane con un libro appoggiato alla gamba, disposto circa nella stessa guisa della figura del disegno in questione, tranne che alza fieramente la testa guardando lo spettatore.

N. 1365, Scuola Fiorentina del secolo XV — Monumento funerario, penna e bistro. — È uno studio di Leonardo del Tasso per la sepoltura della propria famiglia, che vedesi tuttavia eseguita con poche varianti nella chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze, tra due cappelle i cui pilastri sono accennati anche nel disegno. La figura del San Sebastiano è in legno policromo, e la nicchia coi pilastri in legno intagliato e lumeggiato a oro. Nei peducci sono dipinti a chiaro scuro due angioli, e nella base in luogo della Pietà, che vedesi nel disegno, vi è un piccolo tondo con l'Annunziazione in colori. Queste pitture sono d'una mano molto prossima a quella di Filippino Lippi. Degli angioli che nel disegno veggonsi nell'alto fiancheggiare un'arca e nello zoccolo tener le fiaccole arrovesciate ai lati d'una cartella non v'è traccia apparente, nè si può dire se e in qual guisa fossero eseguiti. Sul pavimento vi è la lapide funeraria della celebre famiglia d'intagliatori in legno colla scritta: LEONARDUS TASSIUS CLEMENTIS F. D. LUINO SEBASTIANI PICTOR HIC CUM SUIS REQUIESCAT ANNO SAL. 1500. (Vedi Vasari ed. Milanesi vol. III, pag. 348).

Fig. 1. - PONTORNO - S. Giovanni.
Disegno a carboncino.
Parigi. Louvre. - (Fot. Giraudon).

Collezione *His de La Salle N. 8 — Botticelli* allegoria. — Questo strano e fantastico disegno in penna e bistro, mi ha sempre fatto pensare a Francesco di Giorgio, sebbene non conosca di lui in pittura, se non composizioni sacre. Prendendo come termine di confronto l'Incoronazione della Pinacoteca di Siena, non sarà difficile convincersi esser entrambe d'un medesimo autore, ravvisandovi le medesime forme di teste e di capigliature, i medesimi andamenti dei panni, una stessa maniera di muovere le braccia e le gambe e di raggruppare accatastando le figure, una comune espressione di nervosità, che rammenta indubbiamente il Botticelli, ma un Botticelli tradotto in senese.

Dei due disegni che agli Uffizii si attribuiscono a Francesco di Giorgio, il n. 396, pure in penna e bistro rappresentante due donne in piedi con drappeggi complicati, per quanto assai più finito, si accorda perfettamente nel gusto delle pieghe e nello spirito delle movenze, nonchè nelle forme delle mani e dei capelli, col disegno del Louvre. L'altro n. 1437 che rappresenta un modello d'altare col tabernacolo della Madonna e con due angioli, ha certamente nulla di comune collo stile di Francesco di Giorgio, però sembra di epoca alquanto più inoltrata nel rinascimento ed inteso con spirito più moderno, così che potrebbe esser di mano di qualche scultore senese della generazione successiva.

N. 66, *Giorgione*. Varii gruppi di donne e di uomini a matita rossa. Questo stupendo disegno d'indubbia influenza giorgionesca parmi assai meglio riflettere le forme e il gusto di movenze di Giovanni Antonio da Pordenone in un periodo d'inusitata gentilezza di sentimento dovuta certamente al contatto col grande maestro di Castelfranco. Nelle forme dei volti e delle acconciature, nei panneggi

Fig. 2. - LEONARDO DEL TASSO - Studio per un monumento funerario. - Parigi, Louvre. - (Fot. A. Giraudon).

sobri e larghi, nei putti appena schizzati si riconosce il Pordenone della Madonna del Carmelo all'Accademia di Venezia. Non è certo questa la sola volta che i disegni del Pordenone passano come opera di Giorgione; agli Uffizii per esempio gli si debbono certo restituire i numeri: 685, testa di uomo in profilo al carboncino; 688, testa d'uomo di fronte, al carboncino e biacca; 677, ritratto d'uomo con berretto al carboncino; 684, gruppo di donne e di giovanotti che cantano, al carboncino, da alcuni attribuito anche al Moretto, mentre il modo di aggruppare le figure e di muoverle, le forme delle teste e delle mani e il volger dei panni indicano a mio avviso lo stile del Pordenone, che del resto anche nella Madonna del Carmelo dell'Accademia di Venezia e in quella a doppia faccia di Possagno ricorda il Moretto. Il n. 1382, soggetto storico con gruppi di cavalieri e di popolo che assistono a una cerimonia tra suntuose prospettive di edifizii, in penna, bistro e biacca, attribuito pure al Giorgione per quanto abbia non dubbii caratteri pordenoneschi, pure rammenta nel modo di comporre piuttosto la scuola romana ed è forse da ascriversi a qualche imitatore.

Il Pordenone del resto nei numerosi disegni che di lui si conservano varia moltissimo secondo la materia impiegata, le epoche e lo scopo. Agli Uffizii p. es. vi sono disegni finiti come quadri e sono i numeri: 725, Martirio di San Pietro Martire; 730, nascita della Madonna (eseguita con leggere varianti a fresco nella Madonna di Campagna a Piacenza); 731, San Giovacchino cacciato dal tempio (forse per uno scomparto distrutto di quella stessa serie di affreschi), tutti in penna bistro e biacca; e il n. 729, danza di putti al carboncino; vi sono composizioni appena schizzate come il n. 1751 al carboncino, salita al calvario, studio per l'affresco del Duomo di Cremona dell'anno 1520; vi sono studii dal vero: n. 1740, testa del S. Pietro Martire; e n. 1173, testa di Santo in profilo al carboncino; n. 1744, torso visto da tergo e n. 1747, studio per il Cristo d'una ascensione in matita rossa. Oltre a questi vi sono ancora i: n. 1739, Santo Diacono con vessillo recante nelle mani il modello d'una città in carboncino e biacca; n. 1742, Santo Frate in piedi, colla testa intagliata e incollata su altra carta, pure al carboncino e biacca; n. 1740, S. Niccola di Bari schizzato in matita rossa; n. 1748, testa d'uomo vólta di fronte pure in matita rossa, che per lo strano modello arieggia alquanto la caricatura.

Fiv. 3. - Sepoltura della famiglia dei Tasso, intagliatori, nella chiesa di Sant'Ambrogio in Firenze.

Fig. 4. - FRANCESCO DI GIORGIO - Disegno a penna e bistro. Parigi, Louvre. - (Fot. A. Giraudon).

Un'altra collezione pure assai ricca di disegni di questo maestro è quella del Duca di Dewonshire a Chatsworth dove mi venne fatto di notarne cinque indiscutibili; schizzo a matita rossa per un Martirio di S. Pietro Martire, d'una tecnica assai si-

mile al disegno del Louvre in questione — Padre eterno trasportato dagli angioli, forse per la cupola della cappella

Fig. 5. - FRANCESCO DI GIORGIO - Disegno a penna e bistro.
Firenze. - Galleria degli Uffizi. - (Fot. Brogi).

Fig. 6. - GIOV. ANTONIO DA PORDENONE - Disegno a matita rossa attribuito a Giorgione.
Parigi. Louvre. - (Fot. A. Giraudon).

di Cortemaggiore — putti che reggono una paniera con strumenti astronomici per qualche fregio nel gusto di quelli che adornano le tre cupole frescate dal Pordenone nella Madonna di Campagna — il Tempo con un putto che

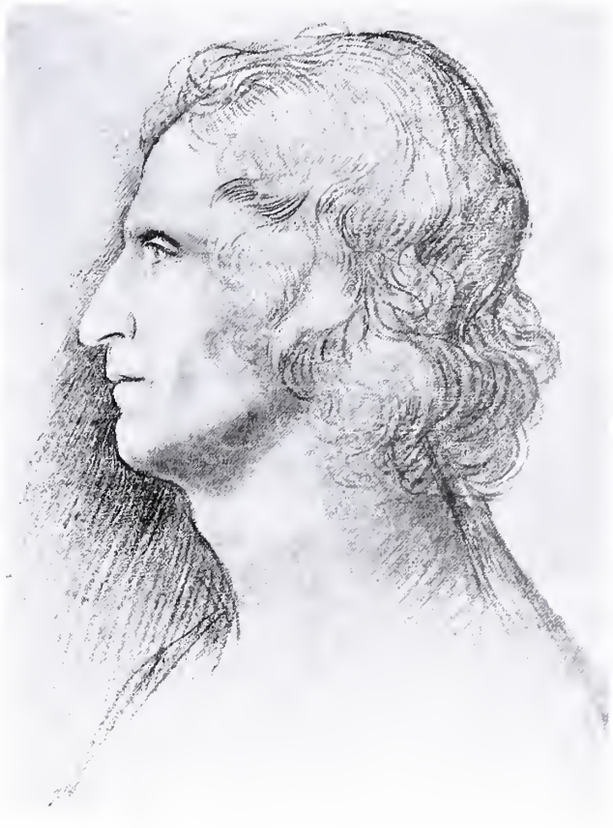
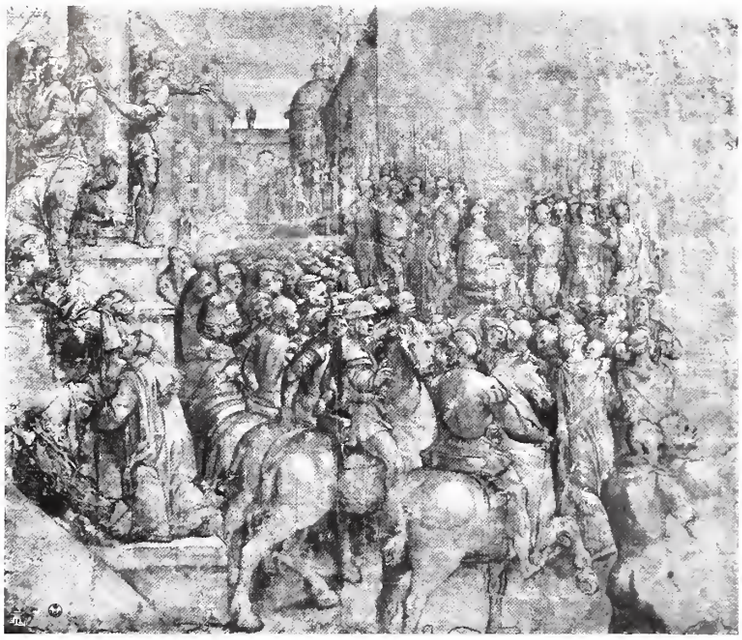


Fig. 7. - PORDENONE - Disegno al carboncino.
Firenze. - Galleria degli Uffizi.

tiene una bilancia con due pere e un serpente che si morde la coda, in penna biacca e bistro — Adorazione dei Magi, pure in penna biacca e bistro, d'una composizione che rammenta quella frescata nel Duomo di Treviso.

Fig. 8. - PORDENONE - Gruppo di donne e di giovani che cantano. Disegno al carboncino.
Firenze. - Galleria degli Uffizi.

Ricordo inoltre due disegni certi del British Museum: 7. 12. 192. S. Cristoforo ancora montagnesco, come i suoi primi affreschi del castello di S. Salvatore e 6. 28. 112. Caduta di Simon Mago, con bei gruppi di donne e in alto



PORDENONE - Martirio di S. Pietro. Disegno al carboncino.
Firenze. - Galleria degli Uffizi.

su di una terrazza più persone, composizione immaginata per qualche pittura perduta, giacchè differisce interamente dall'analogo soggetto eseguito dal Pordenone per l'organo di Spilimbergo.

Conosco anche disegni schizzati in penna con semplici rigide linee di contorno, come una Natività della collezione di M.r Herbert Horne a Firenze e un paesaggio con scena idilliaca in possesso privato in Inghilterra.

Ho voluto citare soltanto quelli che ho avuto sott'occhio più recentemente, per dimostrare quanta varietà di maniera si riscontra nei disegni del Pordenone e come quindi sia facile ingannarsi a loro riguardo, per chi non ha pratica dei suoi dipinti, i quali seguirono l'evoluzione comune agli artisti, che vissero a cavallo tra il quattro e il cinquecento.

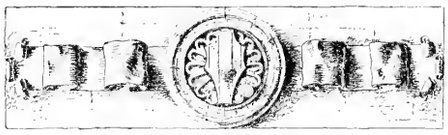
È uno strano caso, che all'infuori del Veneto e di quella ristretta regione Padana, che egli ornò delle sue massime concezioni artistiche, nè nel resto d'Italia, nè fuori, nè in pubbliche nè in private raccolte s'incontri, se non a torto, applicato il nome del Pordenone. Di quadri di cavalletto non sembra che ne esistano più, del resto pochi ne fece; di quadri d'altare se ne trovano invece ancora molti nella regione dove scorrono il Piave e il Tagliamento, a Susegana, a Spilimbergo, a Pordenone ecc., dove in uno stato più o meno miserevole s'incontrano ancora capolavori di questo rude e geniale artista, affumicati, sporchi di gocciole di candele, sollevati nel colore, scrostati o ridipinti malamente, o peggio ancora lacerati, come la magnifica Gloria di S. Marco, tela non finita, che troneggia nell'abside del Duomo di Pordenone.

I nostri migliori fotografi, che hanno traversato il Veneto per riprodurre talvolta cose di secondaria importanza, non si sa per quale fatalità, si sono astenuti dal fotografare le opere del Pordenone, non tutte talmente fuor di portata, onde ne riesce difficile lo studio e la conoscenza completa. Sarebbe tempo che al temuto rivale di Tiziano, al quale si può rimproverare talvolta la mancanza di misura e il gusto teatrale, ma non si può negare la fantasia esuberante e originale, al pari dei maggiori artisti dell'età d'oro, sia reso l'onore della considerazione che gli spetta.

PORDENONE - Salita al Calvario. Disegno al carboncino.
Firenze. - Galleria degli Uffizi.

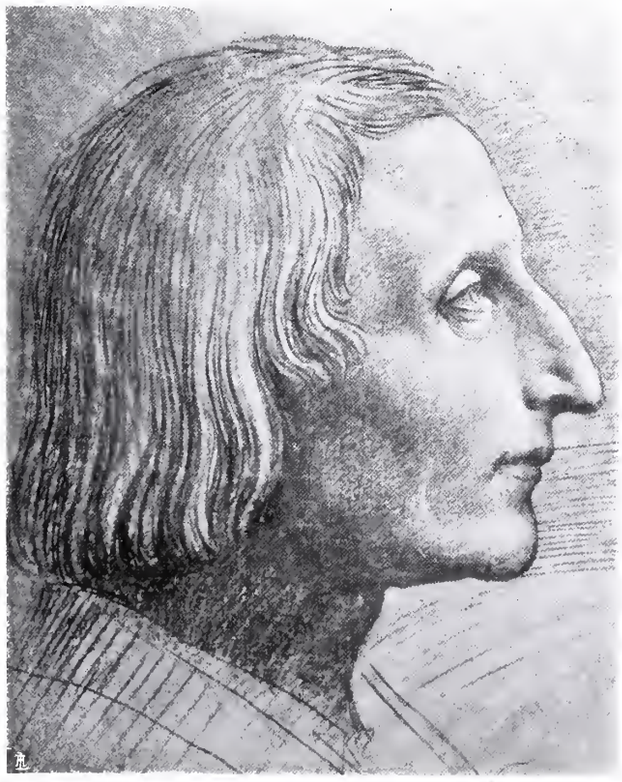
PORDENONE - Nascita della Madonna. Disegno al carboncino.
Firenze. - Galleria degli Uffizi.

CARLO GAMBA.



Il fascicolo di Aprile della "*Rassegna d'Arte*" pubblicherà fra l'altro un dotto articolo di GUSTAVO FRIZZONI su: *Il libro di disegni di Jacopo Bellini al Louvre,* molto riccamente illustrato ed uno studio di GINO FOGOLARI su: *Lo pseudo Boccaccino*, per il quale lavoro abbiamo avuto l'opportunità di far fotografare espressamente per la nostra rivista alcune importanti opere inedite e sconosciute; nello stesso fascicolo, RAFFAELLO GIOLLI riprendendo i suoi "*Appunti d'Arte novarese*" illustrerà numerose ed importanti opere d'intaglio e scultura in legno della Valsesia e della valle dell'Ossola.

PORDENONE - Santo Diacono. Disegno a carboncino e biacca.
Firenze. - Galleria degli Uffizi.
(Vedi articolo: *A proposito di alcuni disegni del Louvre*)



PORDENONE - Disegno.
Firenze. - Galleria degli Uffizi.
(Vedi articolo: *A proposito di alcuni disegni del Louvre*).

UN DIPINTO IGNORATO DELLA SCUOLA SENESE

Nella piccola pinacoteca comunale di Assisi trovasi, tra gli altri cimelii della pittura italiana lì raccolti e relegati nell'oblìo, sotto il numero 7, e recante l'ingenua attribuizione a Tiberio di Assisi, un grande affresco, assai malconcio, rappresentante, sotto una specie di tabernacolo gotico sorretto da gracili colonnine a tortiglioni e contro un drappo riccamente ricamato d'oro, la Vergine che abbraccia il Divin Figliuolo circondato ed adorato da cinque angeli. La Madonna, amorosamente piegata verso il Bambino, veste d'un manto celeste scuro; il piccolo Cristo, che risponde affettuosamente alla carezza materna, indossa una lunga camicietta bianca: gli angeli, dalle ali iridescenti, portano de' vestimenti di varii colori, giallo, celeste, arancio, bigio, azzurro; tutti i drappeggiamenti sono profusamente ornati di orlature dorate, mentre le aureole presentano de' disegni variati finamente lavorati. Dalle forme e dallo stato attuale del dipinto, riesce evidente che qui abbiamo solamente la parte frammentaria superiore d'una pittura colossale (tutte le figure sorpassano di parecchio la grandezza normale umana), e infatti, sotto il numero 16, appeso al muro contiguo, vedesi un altro frammento di affresco, raffigurante S. Francesco d'Assisi inginocchiato in atto d'adorazione, il quale per commanza di stile, di dimensioni, e di colore, non lascia dubbio che apparteneva originalmente alla medesima composizione della quale faceva parte principale il dipinto sopra citato.

Con questi due frammenti, dunque, riesce abbastanza facile il ricomporre con approssimativa esattezza, lo smembrato originale, il quale doveva recare nel mezzo la Madonna a figura intera, seduta e tenente dritto sul ginocchio il Bambino, accompagnati da ciascun lato da tre angeli (uno dei quali, quello più basso a sinistra, ora manca interamente), mentre nel fondo a destra trovavasi il San Francesco adorante tutt'ora esistente, il quale, con tutta probabilità, era confrontato a sinistra, o da Santa Chiara o da qualche altro santo, ora mancante insieme con altri particolari minori. Inutile il dilungarsi qui sulla grandiosa efficacia originale di questa maestosa composizione; bastano per darcene una idea approssimativamente giusta i frammenti rimastici. Passiamo, invece, ad esaminare più da vicino il carattere e lo stile della medesima. Senza ulteriore analisi, basta un solo sguardo per scartare la ridicola ascrizione a Tiberio d'Assisi e per riconoscere qui un lavoro, non del principio del Sedicesimo Secolo, ma della prima metà del trecento, e non della scuola umbra ma di quella senese, e più precisamente di quella di Simone Martini. Non si tratta qui, però, di un seguace qualunque, ma di un'artista d'un talento tutt'altro che comune, il quale, mettendo a parte il Lippo Memmi, più si mostra affine alla maniera propria di Simone che qualunque altro pittore a noi conosciuto. Non soltanto nei tipi nobili ed ideali e nella gentilezza del sentimento, ma egualmente nella tecnica e nel colorito, questo dipinto tanto si avvicina al maestro stesso da poter essere facilmente ritenuto come veramente suo anche da chi le avesse esaminato in modo solamente superficiale. Nonostante tutte le rasso-

miglianze così evidenti, però, colla maniera di Simone, un'analisi più attenta rivela certe singolarità di stile le quali indicano un'individualità affatto particolare. Fra questi segni sono da notare in ispecial modo le teste eccessivamente allungate, i nasi lunghi e dritti, la posizione degli occhi, la bazza accentuata, il disegno più sommario e meno articolato delle mani, le linee meno ondeggianti dei drappeggi. Quanto al resto, però, date le sue proporzioni eccezionalmente grandi, questo lavoro, quanto alla tecnica esecuzione, riesce poco inferiore ai bellissimi dipinti murali di Simone che adornano la chiesa inferiore di San Francesco nella stessa città di Assisi. Il disegno dappertutto è sicuro e deciso, la modellatura accurata e ben sentita, il colorito delicato e ben fuso, i dettagli finamente eseguiti.

Madonna, Bambino ed Angeli.
Scuola di SIMONE MARTINI. Pinacoteca, Assisi.
(Fot. Burton).

Riesce per ora impossibile, nella mancanza assoluta di documenti, lo scoprire il nome dell'abilissimo seguace del maestro al quale dobbiamo, senza dubbio, questa bellissima pittura — artista da essere annoverato fra i migliori scolari del grande senese, e tale che dell'aiuto suo Simone si sarebbe certamente giovato in modo speciale nell'esecuzione di diversi lavori da lui compiuti in Assisi.

Certo è che, fra tutti gli altri suoi discepoli, nessuno si mostra dotato di egual grandezza di spirito, di tanta forza di disegno e facilità d'esecuzione. Eppure — cosa incredibile — questo splendido lavoro, nonostante i suoi grandi pregi artistici e la sua imponenza, non ha mai trovato finora il suo illustratore, e per lo più non viene nemmeno menzionato dalle guide su Assisi, pubblicate durante il secolo passato, nè dopo l'epoca del suo deplorevole distacco, nè prima quando trovavasi nel luogo originale. (1)

(1) Secondo le autorità del Museo Municipale di Assisi, ora in stato di formazione, l'affresco si trovava originalmente sul muro esterno della casa cosidetta Cappella di Piazza - luogo ora tutto rifatto ed occupato dai RR. Carabinieri.

Lasciando ora da parte il valore artistico intrinseco, questo nostro dipinto si mette in relazione con un'altra pittura murale, molto meno importante, è vero, ma assai più nota, la quale, sotto il nome della *Madonna delle Volte*, vedesi nella vicina Perugia. Di tale dipinto assai danneggiato e rifatto, parecchio già è stato detto e scritto da diversi scrittori, dai quali è stato attribuito fra gli altri alla scuola umbra della fine del duecento. Non occorre molta fatica, confrontandolo coll'affresco di Assisi, per riconoscere che l'affresco perugino, anzichè un lavoro del tredicesimo secolo, non è altro che una copia di quello sopradescritto, il quale certamente in allora godeva di una celebrità ben superiore alla fama acquistata più tardi dalla replica inferiore, e di parecchio posteriore, di Perugia.

Per dare maggior interesse a questi nostri appunti diamo le riproduzioni fotografiche dei due dipinti dei quali trattiamo, quella della pittura di Perugia da una fotografia dell'Anderson, quella dell'affresco di Assisi da una fotografia eseguita dal sig. Burton, appositamente mandato colà dalla direzione della " *Rassegna* ".

Infine non possiamo che esprimere il nostro fervido voto che le autorità competenti di Assisi, nel riordinamento del nuovo loro museo, diano al dipinto che forma l'argomento di quest'articoletto un posto degno di esso, riparando così al lungo oblio nel quale è stato lasciato.

F. Mason Perkins.

La " Maestà delle Volte ".
Scuola UMBRA-SENESE. Perugia.
(Fot. Anderson).

ALCUNE OPERE DI ANTONAZO ROMANO.

Maestro Antonazo di Benedetto, romano, fece testamento " *indicione XI mensis martii die XVIII 1508* "; il codicillo *die 19 aprilis dello stesso anno.*

I figli nel 1512 strinsero una convenzione fra di loro, dalla quale risulta che Antonazo era già morto in cui è detto *fili domini condam Antonatii.* — Egli fu in molta stima presso i suoi concittadini, che gli commisero non pochi dipinti come diremo; ebbe l'incarico di comporre gli statuti della compagnia dei pittori di Roma e di stimare gli affreschi di Filippino nella *Minerva.*

La sua attività artistica si sviluppò per circa 50 anni, e non è a dire se in così lungo lasso di tempo la abbia ampiamente esercitata.

Per classificare le sue opere è necessario percorrere la città di Roma, il suo circondario e la Sabina, dove si trovano sparse, e recarsi a Fondi e a Capua, dove pure se ne trova qualcuna.

Fino a che ciò non siasi eseguito, non si potrà mettere insieme l'elenco dei suoi dipinti secondo l'ordine di tempo, non sarà possibile fare una completa monografia sull'artefice romano; quindi ora ci staremo paghi a ricordare che Roma è veramente piena delle opere sue, alcune delle quali eseguite insieme ai suoi scolari, essendo egli uno dei pittori che nella seconda metà del secolo XV hanno create le opere più numerose nella città Eterna.

Pitture di lui vediamo nel *Pantheon*, nell'altare a sinistra a *San Pietro Montorio*, nel catino del coro in *S. Croce in Gerusalemme*, nella cappella di *S. Caterina*, ora trasportata accanto alla sacrestia della chiesa della *Minerva*, nella chiesa di *S. Vito* e *Modesto*. Secondo i documenti pubblicati dal Müntz, nel 1464 e 1465 egli dipinse anche due cappelle nella chiesa dei *SS. Apostoli*, delle quali non v'è più traccia; inoltre operò nella *Madonna della Pace* e secondo l'Infessura nella chiesa della *Consolazione*. Quadri di lui sono nella sagrestia di *San Paolo* fuori le mura, nella chiesa di *San Giovanni e Paolo*, nella *Galleria Nazionale (Corsini)*, nella *Galleria Vaticana*, ecc.

Fig. 1. - ANTONAZO ROMANO - Madonna col Bambino. Parte centrale del trittico. - Rieti.

*
* *

Antonazo, quando cominciò ad esercitare l'arte sua, subì manifestamente la influenza di Benozzo Gozzoli, come affermò il Cavalcaselle.

La cosa è naturalissima solo se si consideri che da un documento del 2 ottobre 1458 risulta che Benozzo in questo anno era in Roma, e ricevette un pagamento di 250 fiorini d'oro dalla Camera Apostolica, insieme a Salvatore di Valencia, per varie cose da essi dipinte in occasione della incoronazione di Pio II (1).

L'esempio più antico di questa influenza ci viene dimostrato dal *trittico* conservato nella piccola raccolta di Rieti, situata nel locale della *biblioteca* annessa al *Convitto*, e proveniente dalla chiesa di *S. Antonio al Monte.*

Siccome, che io mi sappia, questo dipinto è inedito, ne riproduco la parte centrale. In essa è figurata la Vergine col divin figlinolo, in trono.

Nella Madonna riscontriamo il viso pieno, i contorni segnati in modo non molto marcato, la carnagione opalina, il modellato di poco rilievo, leggermente degradante con ombre olivastre, le dita quasi aggranchite, caratteristiche del maestro. Ha inoltre le pieghe dell'abito, che è di broccato a fiorami d'oro, poco profonde, e così quelle del manto, che scende largamente in basso fino a coprire i piedi di lei. Essa è seduta in una nicchia come tante altre Vergini del Maestro (figura 1).

Il putto ha le guance pienotte, la testa alquanto schiacciata al disopra, il collo corto e richiama un poco i putti di Fra Filippo Lippi. In basso vedesi la piccola figura di un devoto, che non difetta di espressione.

Il *trittico* attualmente è scomposto in tre pezzi. Negli sportelli laterali si vedono S. Francesco e S. Antonio; il primo dei quali ha il modellato più ossuto, più determinato, la bocca e gli occhi nettamente segnati, le pieghe dell'abito profonde: il secondo somiglia molto alle opere posteriori e più precisamente a uno dei tre santi della chiesa di S. Francesco di Montefalco. Anch'esso ha le mani aggranchite, la fronte bassa, l'iride delle pupille piccola, ecc., ed è di debole espressione.

A differenza delle altre figure, ha l'orecchio nettamente tondeggiante, i lineamenti mi-

(1) Simili modo Mandamus quatenus de pecuniis camerae apostolicae et per manus ut supra solvi faciatis honorabilibus viris Magistro Salvatori de Valencia, familiari domini nostri et Benoxo de Florentia magistro pinctoribus florenorum auri de camera summam 250 pro rebus pictis variis per eos pro coronatione D. N. Papae. - (Il papa era Pio II).

Fra gli oggetti dipinti si notano due stendardi, due vessilli, 12 vessilli per trombetti, 45 banchi da sedere etc.

E. Müntz: *Les Arts a la cour des Papes.* - Paris, 1878, pag. 330. M. Fol. 25. M. 1458-60.

Per quanto riguarda la presenza di Benozzo in Roma ricordo che il Vasari scrisse nella vita di lui quanto segue: Nel Palazzo dei Medici fece in fresco la cappella con la storia de' Magi, ed in Roma nella cappella de' Cesarini le storie di S. Antonio da Padova, dove ritrasse di naturale Giuliano Cesarini Cardinale ed

nuti, e non parrebbe dipinto contemporaneamente ad esse. Al di sotto del trono si legge la firma: *Antonius de Roma pinxit 1464.* Come il lettore avrà bene compreso, molti dei

Fig. 2. - ANTONAZO ROMANO - Madonna col Bambino e Santi.
Subiaco - Convento di S. Francesco.
(Fot. Alinari).

caratteri delle due prime tavole sono derivati da Benozzo; così il modellato, i contorni, il modo di portare il manto, e sopratutto il tipo della Vergine e il devoto, che ricorda i due del Gozzoli ai lati di S. Antonio nella chiesa di *Aracoeli.* Altre opere della medesima maniera si vedono nella parte centrale di un *trittico,* situato a sinistra di chi entra nella chiesa di *S. Maria Maggiore* a Tivoli, e in un altro nella chiesa di *S. Francesco a Subiaco* (MCCCCLXVII) (fig. 2). In tutte queste pitture però si rileva sempre un'ampiezza di forme proprie dell'ambiente romano, che si affermò ed invigorì in seguito al contatto di Melozzo Ambrogi da Forlì, (1) e non cessò anche quando si vennero a determinare in lui certe affinità con l'arte umbra, in specie con Fiorenzo di Lorenzo.

*
* *

Nel secondo altare a sinistra di chi entra nella chiesa di *S. Salvatore in Lauro* in Roma era esposta alla venerazione dei fedeli una immagine della Vergine seduta in trono, che sorregge sulle ginocchia il suo divino figliuolo, ed ora è stata portata in un locale dell'attiguo collegio Piceno. Questo dipinto si suole ascrivere ad Antonio del Pollaiuolo. Ma io non mi sono mai persuaso di una simile attribuzione.

Ed ora, prima di inoltrarmi nell'esame del dipinto, sarà bene che io riporti qui un tratto di uno scritto del canonico Crescimbeni, che lo riguarda. " .... intorno al lembo di esso manto, siccome anche della veste, entro alcuni filetti d'oro si veggono vari segni a guisa di caratteri, dei quali per quanta diligenza si sia usata non si è potuto trovare sentimento (senso), nè altro se ne è potuto cavare che il nome dell'artefice e l'anno che l'opera fu fatta, cioè *Antonius pinxit 1494,* le quali parole in due luoghi si leggono. E perchè la pittura è di perfetta maniera secondo il gusto di quei tempi, e la scuola del Perugino, come ben mostra il disegno in rame anteposto alla presente opera, e donata all'on. confraternita dal cav. Pierleone Ghezzi, il quale in sè ben continua la fama acquistata dal padre nella pittura, si crede per fermo che ella sia di Antonio Pollaiuolo, fiorentino, celebre pittore, scultore e architetto, il quale appunto in quei tempi tenne il primato in Roma ... (1)

La scuola del Perugino è ben distinta da quella del Pollaiuolo, e questo artefice toscano non può aver alcun rapporto col dipinto in discorso.

È vero che nel 1494 il Pollaiuolo era in Roma, ove

Fig. 3. - ANTONAZO ROMANO - Madonna e Santi.
Roma - Pantheon.
(Fot. Moscioni).

morì nel 1498, ma in questa epoca nella eterna città vi era ancora Antonazo Romano, che fu il pittore locale per eccellenza.

Questa Madonna ha veramente qualche cosa dell'arte umbra, e quella specie di trono su cui ella siede, foggiato

Antonio Colonna (la figura di S. Antonio con due devoti, un uomo ed una donna, si vede sull'altare della cappella a lui dedicata in *Aracoeli*). Similmente nella torre de' Conti, cioè sopra una porta sotto cui si passa, fece in fresco una nostra donna con molti santi; ed in *S. Maria Maggiore* all'entrar di chiesa per la porta principale fece a man ritta in una cappella a fresco molte figure che sono ragionevoli ... Il Vasari discorre delle pitture di Roma unitamente alla storia dei Magi; indizio che le riteneva quasi del medesimo tempo: e siccome quest'ultimo grande affresco era in via di esecuzione nel 1459, come risulta da tre lettere di Benozzo a Cosimo dei Medici, (Gaie vol. I, p. 191-194), dobbiamo ammettere che le opere notate in Roma dallo scrittore di Arezzo fossero veramente eseguite circa il 1458, nel quale anno abbiamo accertata la sua presenza in questa città. Del resto l'affresco esprimente S. Antonio con due angeli e due committenti in piccole dimensioni mostra appunto caratteri intermedi tra i dipinti di Montefalco e di Perugia, eseguiti dal 1450 al 56, e la cavalcata di Palazzo Riccardi. Infatti, le riminiscenze dell'arte del B. Angelico non vi sono cancellate del tutto; le figure degli angeli e del santo, tutto che impregnate di vero naturalismo, serbano ancora qualche vago resto di idealità, mentre i due devoti preannunziano le teste efficaci del maestro nella Cavalcata dei Magi a Palazzo Riccardi in Firenze.

(1) È storicamente dimostrato che Antonazo lavorò nella Biblioteca Vaticana con Melozzo. Vedi i pagamenti che loro furono fatti dal XXX Giugno 1480 al X Aprile 1481.

Melozzo però aveva dipinto in Vaticano anche precedentemente, senza che si nomini Antonazo. Pagamento nel XV Gennaio 1477; altro pagamento al suo servo Giovanni, XVIII nell'ottobre dello stesso anno.

(E. Müntz: *Les Arts a la cour des Papes*, p. 127, 130, 134. Paris, 1882 - terza parte 1475-1425, 1ª Sezione *Archivio di Stato Romano,* registri del Platina).

Antonazo dipinse anche diverse camere in Vaticano senza Melozzo. Vedi il mandato di pagamento 10 nov. 1466 (*Archivio di Stato*, Mandati 1464-1466).

(1) *Memorie storiche della Miracolosa immagine di Santa Maria delle Grazie*, 1716.

ANTONAZO ROMANO - Madonna e Santi.

ROMA - Chiesa di San Giovanni e Paolo.

(Fot. Anderson).

Alfieri & Lacroix - Milano.

a nicchia, ne richiama di consimili in opere del Perugino, di Tiberio di Assisi ecc.

Così il canonico Crescimbeni pure qualche raggio di vero intravvide nella nostra pittura.

La Vergine mostra il viso in serio atteggiamento, con la fronte bassa, i lineamenti minuti, gli occhi piccoli, la carnagione terrea, come Antonazo ha l'abitudine di dipingere in molte opere sue. Anche il tipo del putto è di quelli che suole effigiare il maestro romano, e la stessa cosa è a dire dell'abito rosso sangue della Vergine con pieghe piuttosto profonde.

Del pari il tono basso del colorito, e l'aspetto generale di una certa severità un po' asciutta, che scorgiamo nel quadro, richiamano lo stile del nostro.

Fig. 4. - ANTONAZO ROMANO - L'Annunciazione.
Roma - Pantheon.
(Fot. Moscioni).

Nello stato attuale mostra la modellatura di poco rilievo, e mediocre espressione.

Qui dobbiamo poi notare che Antonazo si firmò anche col nome di Antonio, come nel *trittico* di Rieti, che porta la firma *Antonius de Roma*, di cui abbiamo trattato più sopra.

È da osservare da ultimo che il dipinto soffrì non poco in un incendio (1).

***

Ed ora passiamo a discorrere di altri dipinti del maestro romano mai pubblicati, e che io ascrivo ad esso.

Prima di tutto debbo fare parola di un affresco, in cui sono dipinte tre mezze figure: la Vergine col divin figliuolo, nel centro, a destra di lei S. Giovanni Battista, a sinistra San Francesco, che si vede sopra un altare al Pantheon e ordinariamente è coperto da una tendina. Il sacrestano suol dire che ne è autore il Perugino, ma a ben riguardarle attraverso i numerosi ridipinti vi si vede sicuramente la mano del nostro artefice.

Ne presento la riproduzione (fig. 3), e quindi non insisto con la dimostrazione. La conformazione della testa della Madonna che ha la fronte bassa, gli occhi tondeggianti, piccoli; le mani di lei alquanto aggranchite, il tipo del putto, similissimo agli altri di Antonazo, ce lo mostrano chiaramente. Anche il S. Giovanni è presso che uguale a quello che si vede nella cappella di *S. Caterina*, su ricordata, e il S. Francesco richiama fortemente altri santi figurati dal Maestro e ne ha tutte le caratteristiche, che non è il caso qui di ripetere, sebbene mostri contorni più duramente segnati che egli non soglia fare.

Questo dipinto, per quanto apparisce dal lieve ammodernamento, che in esso hanno indotto le sovrapposizioni di nuove tinte, parmi potersi collocare verso la fine del nono decennio del secolo XV: vale a dire in epoca in cui il maestro aveva subito qualche influsso della scuola Umbra, in ispecie di Fiorenzo. La Vergine e il divin figliuolo sono di dolce espressione e di piacevole aspetto.

Prima si trovava vicino alla *Annunciazione*, della quale andiamo a trattare, donde fu distaccato e portato nel luogo ove ora si vede.

***

Nel secondo altare, a destra di chi entra, fu scoperta un'*Annunciazione*, quando nel Pantheon si cominciarono alcuni lavori; ed io appena mi fu mostrata, notai che doveva ascriversi ad Antonazo; e l'attribuzione fu poi ripetuta (fig. 4).

L'*Annunciazione* ha molti punti di contatto con altre due del maestro, delle quali una si trova nella chiesa della *Minerva*, l'altra nella cappella di *Santa Caterina*, attigua alla sagrestia di questa chiesa. Anche il tipo della Vergine è a queste molto somigliante; ha la fronte un poco più alta di quelle che vediamo in altre sue pitture, ma simili a quelle dei due dipinti ricordati, la carnagione leggermente rossastra con ombre verdognole. Porta i capelli biondi, le dita aggranchite, come le altre due, e l'abito scollato. È in ginocchio allo stesso modo, con le mani incrociate sul petto, come quella della cappella di *Santa Caterina*.

L'angelo ci appare molto curvo con un ginocchio piegato, di profilo; porta un giglio nella sinistra, e alza il braccio destro coll'indice della mano dritta, come in atto di chi fa un'interrogazione. Ha l'abito giallo-arancio, i capelli biondi d'oro, con blande luci, delicatamente arricciati. Mostra un leggero segno con cui è marcato il profilo. Queste due figure non mancano di espressione sobria e di eleganza; sono da annoverare tra le migliori cose del maestro: esse mostrano un fare largo, sarei per dire grandioso. Hanno il collo lungo, le pieghe dei panni non molto taglienti, naturali, parecchie in lungo e taluna profonda. L'arte di Benozzo e le reminiscenze romane non sono spente in essa, ma vi trionfano: qualche raggio di Melozzo si intravede in queste belle, vigorose figure.

Il Padre Eterno in alto non bene si distingue; ma sembra della medesima precisione e finitezza: ha i capelli bianchi, indossa il manto giallo, l'abito paonazzo.

Nell'insieme lo ritengo eseguito naturalmente in tempo assai vicino all'altro affresco nella medesima chiesa, ma precedente; non vi si riscontrano traccie evidenti di arte umbra.

Un'altra opera inedita di Antonazo è il *trittico* della chiesa parrocchiale di Nemi, in cui sono figurati il Re-

(1) Io non soglio mai fare i nomi dei critici e conoscitori, di cui cito le opinioni, se queste non sono pubblicate, giacchè possono cambiare di parere; ma, avutane l'autorizzazione, debbo dichiarare che di questo avviso è anche il Dottor Gustavo Frizzoni, che mi rafforzò in esso.

dentore nel mezzo, che somiglia a quello di un *polittico di Castel Nuovo di Porto* e i due SS. Giovanni negli sportelli laterali.

Tutte le caratteristiche di molte sue opere vi si rinvengono: vale a dire la fronte bassa, le carni terree con ombre olivastre, le pupille fisse, le mani alquanto aggranchite, una certa immobilità, scarsa espressione, il modellato rigido, ossuto, i contorni metallici.

*
* *

In una cappella del convento di *S. Giovanni e Paolo* un giorno mi fu indicato dal barone Lazzaroni un dipinto da lui scoperto, il quale, benchè si mostri discretamente attillato e pulito, presenta i caratteri dell'arte di Antonazo.

La riproduzione del dipinto, che offro ai lettori, dice molto più di qualunque descrizione e quindi me ne sbrigherò presto (v. Tavola fuori testo).

In esso sono ritratti la Vergine e il suo divin figliuolo entro una mandorla, circondata da cherubini; e ai lati S. Giovanni Battista, S. Girolamo e i SS. Giovanni e Paolo. Nel fondo è dipinto un paesaggio, in cui è raffigurata una vallata, che in lontananza mostra alcune fabbriche e colonne, indizio di una città, forse di Roma.

Il quadro è stato rimaneggiato, lucidato, sicchè per conoscere quello che veramente è, conviene penetrare attraverso la superficie più recente, che in molti punti lo ricopre.

Il putto ha tutta l'impronta di quelli del maestro romano. La testina tondeggiante mostra la faccia alquanto carnosa, piuttosto larga, con i contorni minuti; ha il corpicciuolo pieno, con l'anca destra rilevata, sulla quale si appoggia principalmente, e le gambe grassocce. Si paragoni a quelli della Galleria Corsini di Roma e della Galleria Vaticana di questo artefice, e si vedrà la verità di quanto asseriamo.

I santi mostrano la fronte bassa, gli occhi piccoli, il naso grosso, perfettamente come riscontriamo nei dipinti su indicati. Anche quella certa immobilità, e l'incertezza di espressione che mostrano, e il colorito rossastro-chiaro, in origine, della loro carnagione rinforzano questa attribuzione. Le dita del S. Girolamo leggente e quelle del S. Giovanni Battista sono aggranchite, come precisamente usa farle Antonazo.

La figura della Vergine è la più alterata di tutte. Il manto a pieghe spezzate del S. Giovanni Battista ci ricorda quelle del S. Paolo del quadro della Galleria Corsini, il manto del S. Girolamo, più largo e grandioso, alquanto quello dei S. Pietro nel quadro del Vaticano.

Ma dobbiamo ricordarci che la carnagione è resa un poco più molle, i contorni meno rigidi dalle sovrapposizioni. Con tutto ciò parmi riscontrarvi la maniera larga, che è propria di tante sue produzioni, maniera naturale in un maestro nato a Roma, dove tutti i monumenti, le statue, i bassorilievi classici sono eseguiti, con diversi temperamenti e gradazioni, in uno stile pieno, grandioso.

Gli affreschi che esistono nella chiesa di *S. Vito* e quelli della cappella di *S. Caterina* attigua alla sagrestia della chiesa della *Minerva* in Roma, e le due *pale* di altare di Fondi e di Capua sono tutte in questo stile. Ma conviene ricordarci che delle forme romane non si scordò mai; si vedono nel *S. Sebastiano* della Galleria Corsini, che pure è del 1491, e nei *Tre Santi* di Monte Falco. Così le forme umbre non invasero di un subito le opere sue, ma lentamente, e sovente si fusero con le altre.

E da ultimo un'altra osservazione.

Antonazo non è un pittore eguale, costante nell'arte sua. Alle pitture alquanto aride, di mediocre vitalità, più o meno rigide, stecchite, sebbene eseguite con cura e con precisione, quali quelle di Subiaco, della *Galleria Corsini*, della *Galleria Vaticana*, ecc. ecc., si possono opporre le *Annunciazioni* della *Minerva* e del *Pantheon*, veri gioielli dell'arte ingenua, fresca del secolo XV, in cui l'aurea semplicità nella sua pura schiettezza è resa con forme eleganti, finissime; nelle quali riluce qualche raggio di bellezza nell'esprimere la gioventù fiorente dell'Angelo e della Vergine. Lo stesso è a dire dell'affresco di *S. Vito*, in cui il *S. Sebastiano* e il *S. Modesto* mostrano con forma elevata la maschia vigoria nel pieno crescere della loro vitalità.

Altro dipinto del Maestro in cui l'arte sua si estrinseca in caratteri larghi e grandiosi, in cui le figure ritratte esprimono con calore i sentimenti che devono animarle, è la *Crocifissione* della cappella di *S. Caterina*, in cui sono effigiati anche i due San Giovanni, la Vergine, la Maddalena, e San Domenico.

*
* *

Nella chiesa di *S. Saba* sono parecchi affreschi che per taluni caratteri dimostrano affinità alla prima epoca dello sviluppo artistico di Antonazo.

Fig. 7. - ANTONAZO ROMANO - L'Annunciazione. - Parte sinistra.
Roma. - Chiesa di S. Saba.

Fig. 6. - ANTONAZO ROMANO - L'Annunciazione. - Parte destra.
Roma. - Chiesa di S. Saba.

In alto, ai due lati del grande arco, che sta prima dell'altar maggiore, è figurata l'*Annunciazione:* a destra di esso vedesi l'Angelo, a sinistra trovasi la Vergine. Questa è seduta con le braccia incrociate sul petto, indossa il manto azzurro, il corpetto rosso. Dinanzi a lei sta un leggio giallastro (Fig. 6).

Il suo viso è tondeggiante, le ombre delle carni rossiccio-chiare sono verdastre, i capelli biondi, la fronte è bassa, il collo piuttosto lungo e libero da ogni indumento, l'abito e il manto essendo scollati. Trovasi in una specie di cortile, che ha un piano superiore; da un lato v'è una tenda gialla ombrata di rosso.

L'Angelo dal lato opposto porta il giglio in mano, ha l'abito giallo, con molte pieghe morbide, le ali turchine a punta, la carnagione rossastra. Dietro di lui vediamo una casa a fondo rosso e due alberi primitivi, da un lato al di là di un muro (Fig. 7).

In alto, sul centro dell'arco sta il Padre Eterno in barba bianca con forti tratti neri, disteso lungo, quasi di fianco con la faccia volta di tre quarti, di contorni duri. Indossa il manto giallo, l'abito violaceo, ed ha la fronte bassa, la carnagione rossastra. Sotto l'*Annunciazione* si legge la seguente iscrizione: *Franciscus cardinalis senensis Pii Papae II nepos tectum huius sacrae basilicae vetustate consumptum propriis sumptibus restauravit. A. D. MCCCCLXIII.*

Tutto intorno la chiesa ha il fregio in alto ornato con gli stemmi dei Piccolomini, sormontato dalle chiavi papali, e ricco di una larga ornamentazione a fogliami. Vi sono anche le teste dei profeti, tra le quali ho potuto leggere i nomi di *Geremia, Abachuc, David, Isaia.*

Nella *Annunciazione* scorgiamo più segni che ricordano l'arte di Antonazo, nel colorito della carnagione, nelle forme, che abbiamo descritte, del viso. La Vergine è seduta, non inginocchiata come quelle della chiesa della *Minerva,* della cappella ora indicata e del *Pantheon,* ma ha le mani incrociate sul petto, al modo di queste due ultime ed ha un leggio davanti come le prime due.

È però da notare che vi sono caratteri differenti da parecchi di quelli, dei quali si suole valere il pittore di Roma. Così le pieghe morbide in più direzioni, frequenti, i panni abbondanti, la mano naturale senza accennar a quelle specie di ingranchimento che vediamo nelle opere sue, i capelli a riccioli, a ciocche grosse di colore giallastro, le figure meno slanciate, più piene di quelle veramente del maestro, gli alberi rudimentali. In queste due figure forse vi è qualche cosa di più arcaico dell'arte di Antonazo, che insieme alle descritte differenze di fattura mi rende proclive ad assegnarle ad altro maestro affine ad esso.

Le figure delle due *Annunciazioni* della *Minerva,* hanno una finitezza e delicatezza ben più accurate di queste di *S. Saba,* ma, in specie quelle della cappella più volte nominata, mostrano le pieghe degli abiti frequenti, morbide, simili alquanto a quelle di questo affresco.

Lo stesso dicasi della *Maddalena a piè della croce* e delle due sante *Lucia* ed *Agata* nella cappella su ricordata, sebbene in queste ultime in un grado minore.

Così è da notare ancora che le due sante sopra indicate e la santa *Margherita* nell'affresco della chiesa di *San Vito,* hanno il viso ovale, la fronte alta, gli occhi, le guance e il mento tondeggianti, che non si accordano del tutto con quelle abituali di Antonazo.

Da ciò parmi poter concludere che nella cappella di *S. Caterina* e in *S. Vito* possono aver lavorato in parte altri pittori insieme al nostro artefice, ma in condizione a lui subordinata; egli nell'insieme è sempre il vero autore dei dipinti ivi eseguiti.

Qui da ultimo conviene notare, che la iscrizione su riferita del MCCCCLXIII è posta sotto l'*Annunciazione* e fa parte dell'affresco; quindi, sebbene in essa si discorra solo del risarcimento del tetto, probabilmente dobbiamo intendere che nel medesimo anno fu eseguita anche la pittura di cui discorriamo, diversamente la iscrizione sarebbe stata messa in altro posto.

Ritengo però che tanto il Padre Eterno, quanto i busti che vedonsi intorno alla chiesa possano essere opera di altri artefici, affini al pittore della *Annunciazione;* dai tipi arcaici, dai capelli bianchi rozzamente segnati a fiocchi di lana misti a liste nere, dai contorni duri, dal modellato grotto, di poca vita. Hanno comuni con la figura del Padre Eterno il color giallo, e il viola cupo, il modo di formare la barba e i capelli, le pieghe degli abiti piuttosto morbide, fortemente segnate.

GIORGIO BERNARDINI.

I MONUMENTI DI MESSINA.

1. Il DUOMO (la Matrice). Di questo insigne monumento trattò a lungo il Fiocca nell'ultimo numero della *Rassegna*: aggiungiamo qui alcuni particolari.

Notevoli, sul fianco del Duomo che guardava la via S. Giacomo, erano alcuni avanzi medioevali: e presso l'angolo della facciata, una porta a colonne, architravata, scolpita da Rinaldo Bonanno, (sec. XVI) avente a lato, un'elegantissima bifora. Un'altra bella porta, ornata di marmi e musaici, metteva in comunicazione la sagrestia con la navata settentrionale. Nell'interno, oltre il pergamo, scolpito dal Mazzola, e il fonte battesimale a musaico, si ammiravano: l'arca marmorea di Guidotto de Tabiatis, opera di Goro Senese; il sepolcro dell'arcivescovo de Lignamine; quello dell'arcivescovo Bellorado, elegantissima opera di Battista Mazzola. L'altare era adorno di un ricchissimo baldacchino, a cui lavorò, fra altri, il Serpotta. Gli stalli cinquecenteschi erano opera di Antonio Veneziano. Tra le pitture, notevoli: una tavola, firmata, da Salvo d'Antonio, (1510); gli affreschi del Quagliata (sec. XVII) nella tribuna centrale; nella navata di destra un quadro raffigurante S. Sebastiano, forse di Antonello de Saliba.

Ricchissimo il Tesoro della Cattedrale; vi si conservavano la celebre *Manta* in oro, cesellata dal fiorentino Innocenzo Mangani, (1659); un magnifico ostensorio d'oro del '500; una croce argentea e un paliotto in argento e rame dorato, opere del Guvarra.

2. La FONTANA DELL'ORIONE, del Montorsoli, monumento alto circa 8 metri, eretto nel 1547, decorato da bassorilievi e da statue.

3. SAN FRANCESCO delle Stimmate o dei Mercanti, interessante per i suoi dipinti. La decorarono a fresco Filippo Tancredi e Andrea Suppa: vi si conservavano sei quadri di Alfonso Rodriguez, e, sull'altar maggiore, un S. Francesco moribondo fra due angeli, di Bartolomeo Schedoni (1629).

4. CHIESA DI SAN NICOLÒ, a cinque navate, con ricche incrostazioni di marmi policromi sulle pareti. Sull'altar maggiore era la gran tavola della Presentazione al Tempio, firmata (1519), dall'Alibrandi. Sull'altare di un braccio di croce, un'ancona di scuola antonelliana.

5. Monumento in onore di D. Giovanni d'Austria, con statua in bronzo, opera del carrarese Andrea Calamech. Esso fu decretato dalla città nel 1572, dopo il ritorno del Celebre capitano dalla battaglia di Lepanto.

6. L'ANNUNZIATA DEI P.P. TEATINI, una delle più vaste chiese di Messina; innalzata nel sec. XVII sui piani dell'architetto Guarino Guarini. Notevoli nella volta della nave centrale gli affreschi del Tancredi. Nel cappellone erano quadri del Quagliata e del Suppa, e le sepolture dell'arcivescovo Carafa e della contessa Giovanna Cibo.

7. CHIESA DELL'EX-CONVENTO DI S. FRANCESCO DI ASSISI. Era un'interessante costruzione del sec. XIII. Nel 1884, dopo un incendio, si pensò di restituire alla chiesa la forma primitiva. La costruzione, propria delle chiese monastiche del tempo, era ad una sola navata, ad absidi poligonali, con muri reggenti il tetto, divisi in comparti a guisa di cappelle. Accanto alla porta maggiore rimaneva, sfuggito all'incendio, il monumento ad Antonio Balsamo († 1507). L'annesso chiostro era del '500, ma nelle pareti interne presentava avanzi dell'antica costruzione.

8. S. MARIA DELLA SCALA, costuzione del XV secolo, con facciata a bugne e porta ogivale. La parte superiore era recente. Lateralmente, bel portale ornato nel timpano di una Madonna, di squisita fattura. Nell'interno conservavasi il tondo di Andrea della Robbia, ultimamente illustrato nella *Rassegna* dal Frizzoni.

9. CHIESA DEL MONASTERO DI MONTE VERGINE; rivestita nell'interno di marmi colorati, stucchi e affreschi: questi ultimi belli per composizione e per colorito. Opera di Letterio Paladino (1736).

10. CHIESA MONASTICA DI S. PAOLO, il cui interno splendeva per profusione di marmi policromi. Ornavano gli altari quadri dei migliori maestri messinesi del sec. XVII: del Masoli, del Barbalonga, di Onofrio Gabriello, di Agostino Scilla.

11. L'ORATORIO DELLA PACE, della Confraternita dei Bianchi. La tela dell'altar maggiore era del siracusano Menniti: le sale vicine conservavano quadri di Vincenzo di Pavia, di Antonello Riccio; e uno, del 1489, ascritto al Saliba, interessante per un panorama di Messina.

12. LA CHIESA DI S. GREGORIO, sul colle della Capperina, di singolare e fantastica architettura. Nel braccio di croce a destra era un bel quadro del Guercino; nel braccio opposto un musaico del 200, alterato dai restauri.

13. CHIESA DELLA CATTOLICA, di rito greco, con porta ogivale, e quadri di scuola messinese.

14. LA CHIESA DELL'ANNUNZIATA DEI MERCANTI CATALANI, del XIII secolo, recentemente spogliata dagli stucchi che la rivestivano, mascherandone la primitiva struttura.

La sua costruzione appariva derivare dall'arte dell'Oriente. Singolare la policromia ottenuta con conci di tufo di varia tinta e mattoni. La grande abside era decorata di un doppio ordine di archetti sostenuti da colonnine.

15. CHIESA DEI CAVALIERI TEUTONICI, detta dell'Alemanna, altro monumento insigne, che meritava d'essere ascritto fra i migliori prodotti del XIII sec. (epoca sveva). Fortemente danneggiata dal terremoto del 1783, non vi si esercitava più il culto. Le navi erano divise da pilastri polistili ornate di delicate sagome e di capitelli.

16. IL MUSEO CIVICO, oltre alla nota pala d'altare di Antonello e ad altri dipinti del '400, possedeva quanto di meglio avevano prodotto i maestri messinesi del '600 e del '700. Notevoli la ricca collezione di vasi urbinati e faentini e le oreficerie.

LA CASTALDIA DI PONTE CASALE.

La Castaldia di Ponte Casale fu comperata nel 1461 dai Garzani, Patrizi veneti, ai fratelli Malvezzi. Di vastissima estensione, tutta coltivata a vigneto nella pianura immensa della marca padovana, è oggi proprietà dei conti Donà dalle Rose a cui fu trasmessa dal ramo Mulivel.

Verso la metà del cinquecento vollero fabbricare in questa possessione un magnifico palazzo che servisse loro di sede estiva e fosse adatto a grandi ricevimenti, perciò

Camino nella sala da pranzo della villa Donà dalle Rose a Ponte Casale.
(Fot. Istituto Veneto d'Arti Grafiche).

si affidarono a Jacopo Sansovino allora in fama di grande architetto. Fama meritata, chè nella sua lunga dimora a Venezia aveva creato quasi un tipo nuovo d'architettura non mai adottata nella regione delle lagune, tipo che era entrato nello spirito degli artisti veneti di quel tempo in cui l'arte veneziana, a niuna seconda, rifulgeva di vivida luce, profondendo i suoi capolavori in tutta Europa.

Bonifazio, Paris Bordone, Tiziano, il Tintoretto, il Veronese disposero ne' fondi de' loro quadri edifici sansovineschi, disse il Cantalamessa in queste stesse colonne, " *da far pensare che lo stesso Sansovino fosse intervenuto a dar consigli e fors'anco disegni* (1) ...

Egli edificò di fatto una grandiosa mole con sobrietà non disgiunta da eleganza, tanto che riuscì uno dei più mirabili palazzi della provincia, e, forse, il più grande (2). Lo fiancheggia a destra un ampio e lunghissimo porticato che non ha pari nel padovano sì che a ragione dice il Vasari: " E fece il palazzo di Luigi Garzoni più largo per ogni verso che non è il fondaco dei Tedeschi con tanta comodità che l'acqua corre per tutto il palazzo„ (3).

(1) *Rassegna d'Arte*, Anno II, N. 10, pag. 153, Ottobre 1902.
(2) Gloria: *Il territorio padovano*, Padova 1865, Vol. III, pag. 265.
(3) Vasari: *Vite*, Firenze 1881, Vol. VII, pag. 503.

In questo monumento, che ricorda per lo stile e per la linea architettonica la libreria di S. Marco, sono sale vastissime, ricche di rari oggetti d'arte, sale e stanze che ospitarono vari dogi con i loro seguiti. Dipinti, freschi, sculture, incisioni, mobili intarsiati di gran pregio, seriche stoffe, marmi e legni scelti, raccolte di ritratti con cornici antiche, tutta insomma una serie di cose artistiche e storiche interessantissime che lascia meravigliato chi ha la fortuna di essere ospite dei conti Donà dalle Rose che sanno continuare con rara e squisita gentilezza la cordialità dei loro antenati.

Nel salone da pranzo sta un monumentale camino che ha uno splendido fregio d'imitazione romana con frutti, foglie, nastri ed animali. Vi si vedon cani, serpi, lucertole e volatili.

Le cariatidi muliebri, modellate dal Sansovino (portano la firma) hanno una posa originale molto movimentata. Le due braccia si alzano ripiegandosi entrambe su la stessa spalla, quasi ad aiutarla nel sostenere il capitello molto ornamentato su cui appoggia l'architrave da lo splendido fregio e da la ricca cornice. Le testine delle belle cariatidi sono simili a quelle delle tante Madonne di Jacopo che si ammirano in Roma ed in Venezia, con

Camino nella sala degli affreschi nella villa Donà dalle Rose a Ponte Casale.
(Fot. Istituto Veneto d'Arti Grafiche).

la stessa maniera di ripartire e rilegare i capelli ondulati: testine classiche studiate su una statua di Venere.

Voluminoso l'abito che avvolge completamente il corpo in ricche pieghe le quali, addentrandosi fra le gambe, ricadono giù fino ai piedi, mentre dietro s'allontanano

un po' per addossarsi al camino, eliminando così lo spazio fra le cariatidi e il muro.

Queste due statue, non completamente uguali fra loro ma simili, sono modellate con rara maestria e possono annoverarsi fra le cose più belle dello scultore fiorentino che a l'arte classica continuatamente si inspirava, sposando spesso a quelle sistematiche dottrine il frutto della sua osservazione su la natura, sì che sovente è classicamente umano. Nella grande sala degli affreschi o sala del cavallo, sta un altro camino la cui cappa è sostenuta da cariatidi virili dal bel movimento naturale, non certo secondo la solita maniera in cui si solea rappresentare da gli antichi le donne di Caria.

Particolare del camino nella sala degli affreschi. (Fot. Istituto Veneto d'Arti Grafiche).

La muscolatura è fortemente marcata per lo sforzo del sostenere, ed in ciò si riscontra l'influenza Michelangiolesca ch'ebbe a sentire il Sansovino nella prima giovinezza in Firenze e nella virilità in Roma. Bellissima e ben intesa la modellazione in tutte le parti del corpo nudo. Lo studio anatomico perfetto, più evidente per lo sforzo che fa il busto per la fatica, e la morbidezza della carne, denotano la gran cura con la quale il lavoro è stato condotto, sì che il corpo sembra vero e non scolpito; natura e non arte pare abbia creato questi due uomini forti. Il volto ha ne' tratti il carattere fiero de' romani: la testa ricciuta è quella stessa che vediamo nel grande bassorilievo che Jacopo fece per la basilica del Santo in Padova, nella seconda figura a sinistra che ha gli stessi lineamenti e lo stesso corpo di queste cariatidi virili.

Si può a ragione credere che il medesimo modello abbia servito per tutte e due le opere.

Queste scolture non portano le firme del Sansovino, ma si possono ben credere opere sue, vista l'eguale modellazione, riconosciuta la stessa figura che è nel bassorilievo di Padova, e saputo ancora che il Vasari, parlando del palazzo, lo dice " ornato di quattro figure bellissime „ (1).

Anche in queste statue la posa è vaga ed originale: un braccio s'appoggia a la spalla a fermare il panno ripiegato che la ricopre, onde sentire quasi più lieve il peso che deve reggere; l'altro braccio è steso un po' indietro lungo il corpo, e si appoggia al pilastro del camino, anche qui per evitare la distanza fra esso ed il muro.

Il fregio è a mensole intercalate con metòpe a grandi rose e nel mezzo campeggia lo stemma di casa Garzoni.

Ad avvalorare la nostra supposizione sta in palazzo dei Dogi, nella sala delle bussole, un altro camino molto simile a questo che dal Vasari e dal Selvatico è attribuito a Jacopo Sansovino e le cui cariatidi hanno il carattere di queste di casa Donà dalle Rose, senza averne però la fine ed accurata modellazione.

Particolare del camino nella sala da pranzo. (Fot. Istituto Veneto d'Arti Grafiche).

***

Nel museo di Berlino ed in quello del Louvre a Parigi si conservano due grandi bassorilievi in carta pesta colorata perfettamente uguali rappresentanti la Vergine ed il Figlio, di grandi proporzioni. Di questi scrissero prima il Bode nell'*Jahrbuch* del 1883, poi Amédée Pigeon nella *Gazette des beaux arts* del 1887. Noi abbiamo veduta una terza riproduzione nell'archivio dell' ospedale di Serravalle Vittoria, ultimo lembo della marca trevigiana: carta pesta malandata, ma bellissima, che porta la firma del Sansovino.

Le tre grandi opere sono precise, identiche, senza alcuna variante: opere che sentono di molto l'influenza donatellesca; noi ne presentiamo una qui, perchè si possa vedere con quali criteri vogliamo attribuire al grande artista un'altra rara scultura, un vero gioiello, che è pure proprietà dei Conti Donà Dalle Rose.

In una delle ampie camere della villa sansovinesca, incassata nella parete interna, di fronte a i letti, sta un bassorilievo con la Vergine e il Bimbo più grande che il naturale. Maria sostiene amorosamente Gesù il quale è da vero meraviglioso per bellezza, per espressione, per movimento, per modellazione, e sovra tutto per l'intensità dello sguardo, fisso in quello della madre che gli sorride dolcemente di sorriso divino.

La sua mossa è piena d'amore ed è simile a quella che ha la Vergine ne' bassorilievi del Louvre, di Berlino

(1) Vasari: *ibidem*.

e di Serravalle. Differisce il bimbo nella forma e nel movimento che è più vivo, più animato, più affettuoso, più carezzevole. È questo uno dei putti bellissimi, pieno di grazia infantile, che Donatello non avrebbe di certo ricusato firmare: polposo, carnoso, latteo. È la sintesi dell'amore con cui Jacopo Sansovino rappresentò sempre i bambini, per cui si può a buon dritto dire poesia dell'infanzia l'arte sua, allorchè egli la volle rappresentare. Di

Bassorilievo in una stanza della villa Donà dalle Rose a Ponte Casale.

carezze paiono plasmate le forme infantili che vezzosamente s'agitano, si muovono, vivono su la porta della sacrestia di S. Marco, e nella porticina di tabernacolo al museo del Bargello.

Il manto della Vergine cade da i capelli senza coprire l'omero chiuso da una manica fermata da l'alto al basso da due bottoni; particolare che non hanno gli altri bassorilievi su accennati. Qui non c'è il nastro orizzontale che lo ferma e lo aggancia, ma soltanto quello a tracolla.

Il volto di Maria è sempre lo stesso, un po' più inclinato nel bassorilievo di ca' Donà dalle Rose, ma il profilo è preciso, l'espressione è intensissima egualmente, potentemente intesa. Le mani caratteristiche, in tutte queste opere magistralmente modellate e poste nella stessa posizione: ammirevole specialmente quella che sostiene Gesù, passando sotto l'ascella, ne' bassorilievi di carta pesta, e che si trova invece su la spalla in questo bellissimo lavoro sconosciuto.

Così è simile la maniera di drappeggiare la stoffa sul capo della Vergine; più delicato, più semplice, più vero tutto il vestito che ricopre, delineando, le belle forme. Si noti in tutte e due le opere la maniera propria di Jacopo Tatti appresa ed ereditata da Andrea Contucci nel far sì che le stoffe s'internino sempre fra le gambe delle sue Madonne, facendone trasparire le forme muliebri. Ciò si osserva rievocando il gruppo di Sant'Anna che è nella chiesa di Sant'Agostino in Roma e che ispirò la famosa Coriciana, e si ritrova nella Madonna della loggetta, in quella del palazzo Ducale, e in tante altre.

Il rilievo è di legno con gessatura dipinta di colore opaco che imita il bronzo annerito. Gira intorno ad esso una cornice con lo stesso motivo geometrico ornamentale che si vede a Roma nella sepoltura del vescovo Agiense in San Marcello, a Venezia nell'altare dell'Annunziata in San Salvatore, nella porta della libreria di San Marco, e in altre opere di Jacopo Tatti.

Crediamo che questo stupendo lavoro sia stato di rado veduto, certamente mai classificato. Non vi è dubbio però sia opera del Sansovino, dati i confronti che abbiam fatto notare, data la maniera del modellare, dato il luogo dove si trova che fu soggiorno di certo non breve dell'artista fiorentino.

Ma ogni descrizione è impari a la sua bellezza, perchè non è possibile descrivere la forza di sentimento che traspare da lo sguardo de la Vergine e del figlio i quali si beano l'un dell'altro con infinito amore.

Non ci riuscì facile comprendere di che materia fosse composto il bassorilievo. Sansovino stesso ci spiega tale composizione.

" Stucco dal legname cioè da lavorare a uso di legname.

" Togli giesso vrolteranno macinato e forma stacciata per quarto omeno del giesso et cimatura di guarnello tanta quanta farina eccolla non troppo dolcie ne troppo forte e staccialo e rimenalo bene egoruno scarpello eprima da di golla dolcie allegno dove sonno i appiegare e mettine poggo per volta eggome secco mettinemange tanto ge basti e tieni el detto stucco rivvolto immpanno lino molle e basta pareggi di e puolo tignere golore vuoi „ (1)

JACOPO SANSOVINO - Madonna col Bambino.

Dell'uno o dell'altro di questi due bassorilievi, forse più di quello che fu più volte riprodotto, il Marcolini ebbe a scrivere a l'Aretino " restai stupido fuor di modo et da senno, nel vedere come nel mirarsi fissi la Madre et il Figlio, pare che si beeno santissimamente l'un l'altro con gli occhi, intanto quella purità et quella castità et vaghezza che si può immaginare che fusse nella Vergine, sendo in in terra, si discerne in sembianza di lei viva et vera nel tutto „ (2).

Di Venetia li XV di Settembre, MDLI

La data di questa lettera ci dà l'epoca in cui furono eseguite le bellissime opere che sentono ad ogni modo lo stesso periodo dell'arte di Jacopo Tatti detto il Sansovino.

LAURA PITTONI

(1) Venezia - Marciana - mss. marc. class. IV, 41, pag, 5, da Jacopo Sansovino. Questo libro era di Benvenuto di Lorenzo Benvenuto della Volpaia trascritto e disegnato da lui. -

(2) *Scelta di curiosità letteravie inedite o rare dal secolo XIII al XVII.* Lettere scritte a Pietro Aretino. Vol. II, parte II, pag. 361. Bologna, Gaetano Romagnoli 1875.

IL FREGIO DEI DUCHI NEL CASTELLO VISCONTI D'INVORIO INFERIORE.

A Luca Beltrami.

La serie ondulata di colline, che si solleva dalla pianura solcata dal Ticino e dall'Agogna e cinge la riva destra del Lago Maggiore col nome di Vergante, offre, a chi la contempla dal poggio su cui domina l'umile chiesetta lombarda di Oleggio Castello, una gradevole vista di vigneti, di prati, di boscaglie cedue, che la stagione autunnale tinge coi più smaglianti colori dei suoi tramonti. Ma a conferire al paesaggio una maggiore attrattiva, sorgono qua e là, a Paruzzaro, ad Invorio Inferiore e più in lontananza a Massino, avanzi di torri e fortilizi che richiamano il pensiero ad una età di azioni più violente ed inquiete, di cui la stessa regione fu impassibile spettatrice.

È specialmente il rude fabbricato che sovrasta sul tranquillo villaggio d'Invorio Inferiore e che ha resistito con la dura mole delle sue pietre meglio ai saccheggi dei tempi antichi che all'incuria indifferente degli uomini recenti, quello che potrebbe o meglio avrebbe potuto dare coi ricordi suggestivi della tradizione e le testimonianze eloquenti dell'arte, una piacevole sosta alla curiosità distratta del passeggero. Non rimane ora più dell'antica costruzione che una torre a merli ghibellini, delle due che

(Fig. 1). INVORIO - L'entrata al castello.
(Fot. A. Massara).

un tempo sorgevano minacciose sulle tranquille opre dei campi, ed il rozzo muro d'una facciata del castello, bucato da poche finestre e dal robusto arco d'ingresso su cui s'incastra lo stemma col biscione.

Vi si giunge pel vicolo Margherita Pusterla che ci rievoca opportunamente l'infelice eroina del romanzo che commosse la nostra infanzia e la più accessibile anima dei nostri padri. Anche Margherita, forse, *temprò qui gli ardenti occhi al sorriso?*

Il castello d'Invorio, con le sue pertinenze, rimase infatti in feudo di quel ramo della famiglia Visconti che trasse origine da Uberto, fratello di Matteo Magno e padre di Ottorino e di Margherita (onde ebbero argomento i due popolari romanzi storici), che s'arricchì nel secolo XV del titolo dei Marchesi d'Aragona, estinto coll'ultimo marchese Alberto Visconti nel 1896.

Lo stesso Matteo Magno era nato, come vogliono gli storici milanesi, - tra cui il Corio, - ad Invorio, che divide con Massino (sopra Lesa) la gloria discutibile d'essere stata la culla di così formidabile famiglia di signori.

(Fig. 2). INVORIO La Loggia.
(Fot. A. Massara).

E ad Invorio sembra che Uberto abbia vissuto, ritirato con la figlia, sul principio del trecento, quando il fratello, tenendo desta la fazione ghibellina in Italia, si attirava la scomunica del pontefice. Il castello dovette subire in seguito molte trasformazioni. Pare che nello scorcio dello stesso secolo il Conte di Virtù l'abbia fatto demolire nella lotta col marchese di Monferrato che prima se n'era impadronito; ma la demolizione dovette limitarsi alle torri ed alle fortificazioni.

Varcato il portone d'ingresso del castello, (fig. 1) si potrebbe credere d'essere entrati in un vecchio cascinale, se in fondo alla corte non richiamasse la nostra attenzione un edificio che doveva servire d'abitazione ai feudatari.

Su di un pilastro presso l'entrata rimane ancora un affresco appena riconoscibile sull'intonaco sgretolato, ma che ad un attento esame rivela le sembianze grottesche di un buffone, dall'ampio cappuccio onde sfuggono due orecchie d'asino, dal naso adunco, vestito d'una lunga

zimarra con un bastone alla cintola quasi in atto di vigilare sulla casa. Sopra ed ai lati v'è un'iscrizione della

(Fig. 5). INVORIO - Ritratto di Francesco Sforza.
(Fot. A. Massara).

quale riuscii a decifrare queste parole, ove le linee rappresentano l'interruzione dovuta alla figura del dipinto:

BEN CHEL MIO COMPA
LO BASTONE NON SE SO
SENZA RAXO — NE
INTRAT E NON
PACVR — SERE
CTATI

Donde si può ricavare questo costrutto: " Benchè il mio compagno lo bastone non se sona senza razone intrate e non (abbiate) pacura: serete rispectati. „ (1)

Entriamo dunque senza paura.

Nell'interno merita d'essere visitata una sala a pian terreno con un vecchio soffitto in legno ed un grande ca-

(Fig. 7). INVORIO - Ritratto di Gian Galeazzo Sforza.
(Fot. A. Massara).

mino: lungo il bordo superiore delle pareti sono dieci medaglioni che dovevano essere forse collegati da una decorazione ormai scomparsa sotto le molteplici pennellate

(1) Potremo forse trovare nel buffone qui dipinto una qualche parentela con quel Grillincervello, buffone di Luchino, che, come descrive il Cantù, " copriva la zucca monda con un berretto bianco a cono, sormontato da un cimiero scarlatto a guisa d'una cresta di gallo; con due brache e un farsettaccio di traliccio larghi e sciamannati, con enormi bottoni e ciondoli sonori; ed impugnava un bastone il cui pomo figurava una testa di pazzo con orecchie asinine ". (*Margherita Pusterla*, capitolo I).

di rivali imbianchini. Quei medaglioni portano degli assai interessanti ritratti, forse di personaggi della famiglia Visconti del ramo d'Invorio. Alcuni sono assai guasti ma altri ci conservano col loro colorito brillante, l'effigie un po' rude ma espressiva di uomini vestiti di cappe, giubbe di broccato, con la zazzera sfuggente dal tocco rosso, di giovanetti esili, coi capelli biondi spioventi a liste sulle spalle, di dame con alte acconciature su un viso improntato di nobile e dignitosa bellezza.

Nel piano superiore a cui si arriva per una stretta scala si trovano in qualche camera altre traccie di decorazioni alle pareti, con alcuni scudetti degni d'attenzione, tra cui il solito biscione con le lettere gotiche O T ai lati, rammentanti l'arcivescovo Ottone, che acquistò quell'insegna, e l'aquila imperiale in campo giallo, ch'era nell'arme dei Pusterla.

Ma la più interessante rivelazione del passato che ancor si può scoprire nei resti cadenti del castello è una decorazione pittorica dell'ampia loggia (fig. 2) che, ridotta ai più umili usi colonici, rimasta priva d'ogni valore architettonico, ancora s'apre innanzi alle stanze del piano supe-

(Fig. 4). INVORIO - Ritratto di Filippo Visconti.
(Fot. A. Massara).

riore. Su questa vogliamo fermare l'attenzione non solo dei curiosi delle rovine storiche ma anche degli studiosi dell'arte lombarda.

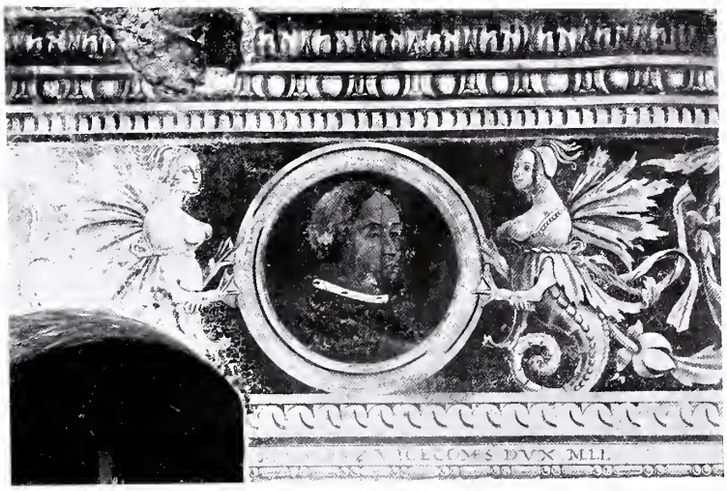
*
* *

Il grande fregio che qui illustriamo, dell'altezza di un metro, fascia la parete interna della loggia e circonda di una ornamentazione di sirene, di centauri, di furie e di altri mostri favolosi i ritratti dei sei duchi di casa Visconti e Sforza di più notabile memoria. Esso, che doveva correre per tutta la lunghezza della parete, venne interrotto per riattamenti posteriori, con menomazione di qualche particolare decorativo, non pare d'alcun ritratto (1).

(1) Il crudele Giovanni Maria Visconti trucidato dopo pochi anni di governo non vi fu incluso. Giova notare che anche il Lomazzo nell'illustrare *la fama degli eroi tanto antichi quanto moderni* non lo comprende nella descrizione dei ritratti dei Visconti e degli Sforza, la quale corrisponde nell'ultima parte esattamente alla serie d'Invorio: " Galeazzo fu bello di corpo e d'aspetto grazioso. Filippo Maria ultimo fu grandissimo di persona, et di faccia terribile. Francesco Sforza primo fu fortissimo, haveva la fronte alta et usava di portare la zazzera e di andar raso. Galeazzo Maria fu grandissimo et largo nelle spalle, portava similmente la zazzera et andava raso. Giovanni Galeazzo suo figliuolo fu di bellissimo profilo di faccia, e di corpo non men bello, et hebbe la zazzera bionda, si come dimostra il suo ritratto di mano del Foppa, intagliato in una medaglia, con quello di suo padre, et di suo zio Ludovico, il quale fu di color bruno, et però hebbe il sopranome di Moro, et portava la zazzera lunga; si che quasi gli copriva le ciglia, si come mostra il suo ritratto di mano del Vinci, nel reffettorio delle Grazie di Milano... ". (*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* - Milano 1585, pag. 633).

Mentre la decorazione è monocroma con tinte di terre gialle e rossastre, ogni tondo è dipinto con particolare cura, su un fondo leggermente rialzato, con vivaci colori mescolati con mastice atto a dar loro lucentezza.

I ritratti, disegnati con certa durezza propria alla pittura lombarda del quattrocento, hanno un profilo deciso ed un rilievo da medaglie che bene si accorda all'ufficio decorativo a cui furono destinati. Riappare la nota effigie di Gian Galeazzo, il primo duca di Milano, (fig. 3) secondo il tipo tradizionale fissato nel monumento della Certosa, la barba rada sul volto piacevole, col colletto d'ermellino, un gran collare sul petto, coll'iscrizione di *Comes Virtutis* sul bordo circolare del tondo, che è sorretto dagli artigli palmati di due procaci sirene; segue Filippo (fig. 4) dalla faccia rasa e severa, che pareva al Lomazzo terribile, sotto il berrettone scarlatto, dall'ampio collo adiposo che rivela la persona enorme, tra due centauri dal volto triste, dalle mani da cui escono fiamme, avvolti da nastri terminanti in sonagli; rivediamo quindi la figura marziale di Francesco Sforza (fig. 5) a capo scoperto, il giustacuore di broccato rosso sulla tunica azzurra, tra sirene dall'aspetto ridente



(Fig 3). INVORIO - Ritratto di Gian Galeazzo Visconti.
(Fot. A. Massara).

in atto di suonar la mandola; Galeazzo Maria (fig. 6) dal viso impenetrabile sotto l'ampia zazzera nera, tra mostri d'aspetto strano coi busti di donne, colle chiome scompigliate di furie; Gian Galeazzo (fig. 7) dal profilo delicato e gentile, i capelli biondi ed inanellati sfuggenti di sotto al tocco, entro il medaglione sorretto come il primo dalle sirene dal busto scoperto e dagli artigli palmati; da ultimo Ludovico il Moro (fig. 8) con la zazzera lunga, i lineamenti imperiosi tra due centauri armati di freccie e di archi, che recano in groppa genietti muniti di trombe ricurve. L'occhio di questo personaggio è stato punto da un ferro acuminato forse da antico tempo quando la sua immagine poteva ancora suscitare odio o ribrezzo. Nella decorazione si potrebbe forse scoprire una velata intenzione dell'artista di significare qualità (non diciamo virtù) proprie di quella famiglia come la violenza, la lussuria, l'amor dell'arte, la follia crudele, in questo o in quel personaggio più eminente. A completare la descrizione della singolare grottesca aggiungeremo che essa è listata da fascie parallele che nella parte superiore coi loro ovoli e dentelli servivano a dare all'affresco un carattere architettonico in relazione alla loggia di cui era ornamento.

Ed in verità tutto il fregio decorativo per la sapiente tonalità del chiaroscuro, per l'armonia delle proporzioni

(Fig. 8). INVORIO - Ritratto di Ludovico il Moro.
(Fot. A. Massara).

appare all'osservatore più che non risulti dall'esame della riproduzione fotografica come l'opera di un artista dotato di un senso assai fine del rilievo.

L'affresco che nei ritratti un po' alla mantegnesca dei medaglioni richiama la maniera realista della vecchia scuola lombarda, appartiene indubbiamente agli ultimi anni del '400, quando Ludovico il Moro, che vi è per ultimo effigiato, reggeva il ducato di Milano (1).

Già si è ricordato che il castello d'Invorio appartenne a quel ramo diretto della famiglia Visconti discendente da un fratello di Matteo che con Alberto ebbe nel 1464 il privilegio di aggiungere al proprio nome quello della famiglia reale d'Aragona, in compenso dei servigi prestati a Ferdinando I d'Aragona nella guerra suscitatagli da un pretendente al regno di Napoli, Giovanni figlio di Renato d'Angiò.

I Visconti d'Aragona, signori di Sesto Calende e marchesi d'Invorio si distinsero, come avverte il De Vit nelle sue *Memorie Storiche di Borgomanero*,

(Fig. 6).INVORIO - Ritratto di Galeazzo Maria Sforza.
(Fot. A. Massara).

in modo speciale pel loro attaccamento alla casa degli Sforza di cui divisero le fortune e le rapide traversie.

(1) Sopra l'affresco si è scoperta una iscrizione graffita con una data non interamente leggibile ma che sembra indicare un anno posteriore al 1450.

Anchise Visconti, figlio di Alberto, fu infatti, con la caduta di Lodovico il Moro e la venuta dei Francesi, spogliato dei suoi legittimi possedimenti, che ricuperava per breve tempo illustrandosi ai servigi dello Sforza nella battaglia della Riotta presso Novara e nella difesa della rocca d'Arona (1513), finchè col ritorno di Francesco II Sforza in Milano nel 1524 veniva ricolmato di favori e creato governatore del Verbano e del Lario.

In quello stesso anno Anchise eleggeva a podestà di Borgomanero e delle sue pertinenze il parente Cristoforo Visconti d'Invorio Inferiore. (1)

L'affresco da noi illustrato ci fornirebbe una nuova prova di tal devozione, dimostrata da quella famiglia agli Sforza facendo dipingere nel fregio della loggia del suo castello la serie dei duchi di Milano. Ed è assai probabile che essa si sia rivolta per l'esecuzione dell'opera a qualcuno dei numerosi artisti convenuti alla corte ducale pei lavori intrapresi da Ludovico il Moro.

A più d'un conoscitore dell'arte lombarda, al primo esame del fregio d'Invorio, sarà venuto sulle labbra il nome di un grande artista vissuto alla corte ducale di Milano nello scorcio del 400, che a consimili lavori decorativi piegò l'ingegno agile e potente: Bramante.

Un particolare della decorazione dei palazzi della piazza di Vigevano, e meglio ancora il fregio che di lui ci è rimasto in una sala interna del palazzo dei Fontana (ora Silvestri) (2) coi suoi centauri che racchiudono in un tondo lo stemma parlante della famiglia Fontana, con le stesse liste decorative ad ovoli e dentelli, ci offre elementi singolari di confronto (fig. 9). Ma un esame più attento delle due opere d'arte, mentre ci rivela nel fregio d'Invorio con la maggior precisione di contorno, con la rispondenza delle parti quasi ripetute collo stampo, un artista corretto ma freddo, ci dà nel fregio bramantesco la misura d'un più inquieto ingegno delle figure corrispondenti ma diverse, quasi germogliate da un pennello capace delle più infinite variazioni sullo stesso motivo.

E l'espressione dei volti negli affreschi che di lui ci rimangono, come ad esempio nella superba creazione dell'*uomo dall'alabarda* nella Pinacoteca di Brera, paragonata alla tranquilla compostezza dei ritratti d'Invorio, infirma ogni ipotesi sulla diretta partecipazione di Bramante all'opera eseguita in quel castello feudale.

Vero è che questa ipotesi sarebbe stata anche inutile di farla se alcune circostanze che potrebbero essere meramente fortuite non ci avessero messo sulla difficile strada. Sappiamo che il Bramante era protetto dal consigliere ducale Gaspare Visconti, il più ragguardevole dei rimatori sforzeschi, che nel suo poema *De dui Amanti* dedicato a Ludovico si vantava, come ricorda Luca Beltrami nella prefazione ad una preziosa raccolta di sonetti di Bramante, (3) discendente dalla famiglia che prima aveva governato Milano. E del Bramante sono alcune poesie giocose dirette a Gaspare nelle quali egli lamenta la sua povertà che lo riduce a portare i borzacchini per mascherar le calze rotte e dice a mo' di conclusione a sè stesso:

> Torna al Vesconte e non aver vergogna
> che male è il vergognar quando bisogna.

Se la frequenza del nome di Gaspare nella famiglia dei Visconti d'Aragona (1) potesse avere valore alcuno per farci ritenere il poeta Gaspare Ambrogio, piuttosto in stretta parentela coi Visconti d'Invorio che non figlio di un altro Gaspare " *ducalis feudatarius Bremidae in diocesi Papiensi etc.* „ come propone l'Argelati (*Scriptores* II, I - 1604), o del ramo visconteo di Cassano d'Adda come opina il Litta (*Famiglia Visconti* tav. XIII) (2), riuscirebbe facile il supporre che dell'affresco della loggia d'Invorio il Bramante avesse disegnato, pei buoni uffici di Gaspare, una sua idea, che sarebbe stata tradotta dal pennello di altro artista meno celebre e meno gravato d'impegni.

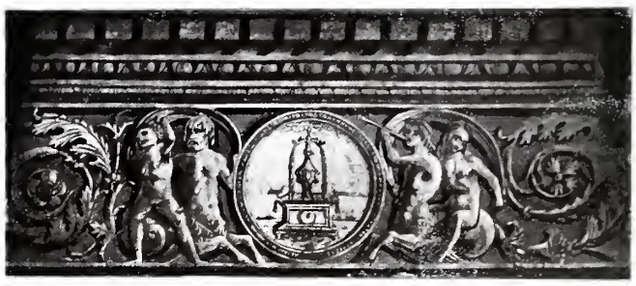
Comunque sia, l'affresco d'Invorio merita di per sè stesso di essere tenuto in miglior considerazione sia per il valore artistico innegabile, sia perchè porta un nuovo interessante contributo all'iconografia sforzesca di cui è così bell'ornamento la serie atellana del Luini su questa *Rassegna* già illustrata.

Certamente se il castello d'Invorio potesse sperare in un restauro o a dir meglio in una ricostruzione, quale ebbero i più fortunati ruderi di Massino e di Oleggio Castello, nessuna località potrebbe parere più adatta a conservare l'affresco che l'antica sede per cui fu creato, sulla collina ridente da cui scese tanto terrore di guerra. Ma disgraziatamente la loggia ora non è più che un ripostiglio di arnesi agricoli ed a stento sorregge con le antiche travi il tetto sconquassato (3).

Il fregio dei duchi sembra arrestare ancora con l'imponenza del passato e dell'arte la rovina che lo circonda. Ma prima che ne sia travolto giova augurarsi che esso ritrovi, col patrocinio dei benemeriti protettori delle gloriose vestigie dell'arte lombarda, una sede più sicura.

Pallanza, Dicembre 1908.

ANTONIO MASSARA.



(Fig. 9). - Fregio del palazzo Fontana a Milano.
(Fot. C. Fumagalli).

(1) Vedi DE VIT: *Memorie Storiche di Borgomanero*, Prato, Alberghetti 1880, pag. 114, che cita l'istrumento 10 ottobre 1524 esistente nella Biblioteca Molli di Borgomanero.

(2) Cfr. CORRADO RICCI: *Gli affreschi di Bramante*. - Milano, Baldini-Castoldi, 1902.
G. CAROTTI: *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*. - Hoepli 1905, pag. 145-147.

(3) LUCA BELTRAMI: *Bramante poeta*. - Milano 1884, pag. 7.

(1) Nelle carte parrocchiali d'Invorio trovasi ricordato all'anno 1630 un canonico Gaspare Visconti d'Aragona che quivi fondò un legato. Nella sacrestia della parrocchiale d'Invorio per la cortesia del parroco Albertinotti, che ha raccolto interessanti notizie sulle vicende del paese e dei Visconti d'Aragona, ho potuto vedere un artistico calice d'antica e semplice fattura che reca inciso sotto il piede *Joh. Gaspar Vicecomes*. Secondo il MORIGIA (*Nobiltà di Milano*, Milano, pag. 269-70) il poeta si chiamava Giov. Gaspare e fu detto « per ordine del duca » Gaspare Ambrogio.

Ad Oleggio Castello nel moderno palazzo costruito sul luogo dell'antico castello è murata una lastra di marmo col biscione ed ai lati le lettere GA-SPAR. Ma questo e gli altri marmi (come mi avverte cortesemente il marchese Luigi Cuttica di Cassine) vennero ivi trasportati dal marchese Claudio del Pozzo circa trent'anni or sono, dal Castello di Cassano Magnago, dove è tradizione siano stati portati dal Castello di Milano.

(2) R. RENIER: *Gaspare Visconti* nell'*Archivio Storico Lombardo*, XIII, 1886 pag. 509 e seg., 777 e seg.
— V. ROSSI: *Il Quattrocento*. - Vallardi, pag. 386.

(3) L'attuale proprietario degli avanzi del Castello che trovansi sul poggio con la torre è il cav. ing. Eraldo Krumm, succeduto nel possesso alla casa dei baroni Ferrari Ardicini di Gozzano a cui fu venduto nel 1861 dal marchese Alberto Visconti d'Aragona. Ma le case ove si trova la loggia cogli affreschi, passate in un'altra divisione del patrimonio dei Visconti d'Invorio ad un nuovo ramo dei Visconti, (notati nei registri parrocchiali col titolo *ex condominis Invorii*) e poi alla metà del 600, per estinzione di prole maschile, divenute proprietà della nobile famiglia dei Martelli di Miasino, furon da questa vendute circa a metà del secolo scorso ai fratelli Rusca che ne sono gli attuali proprietarii. La recente iscrizione degli affreschi tra i monumenti nazionali non giova alla loro conservazione: ultimamente furono sottoposti ad una lavatura eccessivamente energica. Dopo i dannosi effetti della dimenticanza sono da temersi quelli ancor più disastrosi dell'ammirazione paesana.

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.

Antonio Bonfanti, responsabile.

PARIGI. — **Il Museo della Malmaison.** — Questo Museo si è arricchito di tappezzerie della Fabbrica dei Gobelins recanti fasti dell'epoca napoleonica (I Impero) in cui vennero eseguiti.

PARIGI. — **I Musei in Provincia.** — Molte Città di Provincia come Albi, Rouen e Chartres, hanno deciso di trasportare nelle sedi già arcivescovili i loro Musei.

PIETROBURGO. — **Esposizione.** — La Mostra che ebbe luogo nel palazzo delle Belle Arti ebbe un grande successo e rivelò al pubblico ignoti capolavori. Fra quelli dovuti ad artisti italiani erano: un Cristo di A. Borgognone, un'Annunciazione di Raffaelino del Garbo, una Madonna del Pinturicchio e una di Giusto di Andrea. Si ammiravano pure dipinti senesi e fiorentini del trecento. Nè basta: il Catalogo faceva pure menzione di un S. Sebastiano del Perugino, di un ritratto di P. di Cosimo, di un Tintoretto, di un Tiziano e di una Vergine di Cima da Conegliano.

VIENNA. — **Vendita.** — Il 3 e il 4 Marzo si venderà in questa Città una importantissima raccolta di incisioni del XV e XVI secolo appartenente al signor Schreiter e contenente incisioni del 1400 edite in Germania, Italia, Francia, Olanda e Spagna, alcune delle quali, più che rare, uniche. Notasi una Nostra Donna di Loreto su stoffa, un S. Antonio a colori, un Apocalisse e una Bibbia, opere xilografiche circa la metà del quattrocento. Nella parte consacrata ai lavori del secolo XVI sono rappresentati i più grandi Maestri, quali Holbein, Cranach, Luca di Leida.

CORRIERE DA MESSINA

Il terribile disastro di Messina ha portato con sè la rovina di gran parte del suo patrimonio artistico, che costituiva uno dei principali capitoli della storia dell'arte siciliana. La infelice città attraverso i secoli, aveva subìto altre perdite considerevoli; pochissimo difatti possedeva di buone pitture del 400 e 500 e del suo glorioso Antonello non poteva mostrare che il trittico del Museo Civico oggi fortunatamente salvo, sebbene qua e là danneggiato; lo stesso dicasi dell'architettura e della scultura.

Il Duomo, la Badiazza, S. Maria dell'Alemanna, S. Francesco d'Assisi, l'Annunziata dei Mercanti Catalani rappresentavano da soli i due periodi normanno e svevo di Messina.

Al Duomo avevan rivolto il loro pensiero i poveri Messinesi ed intendevano dar forma migliore, in armonia all'antico, alla parte superiore della facciata rabberciata affrettatamente dopo il terremoto del 1783, così pure ad esso provvedeva il Governo facendo restaurare i bellissimi musaici del 300 e del 400, unici esemplari di tal tempo in Sicilia. Anche a S. Francesco erano in corso e volgevano quasi al termine i restauri del maestoso edificio, e l'Annunziata dei Catalani era stata da poco liberata dagli stucchi che la coprivano, riapparendo nella sua originaria, elegante struttura del Secolo XIII.

Nel Duomo, ridotto oggi ad un cumulo enorme di macerie, e dove fortunatamente sono rimaste in piedi le absidi con i musaici, era raccolto, oltre a qualche buon quadro di scuola messinese (la interessante tavola di Giovan Salvo di Antonio molto probabilmente perduta), un gran materiale di scultura del 500 di Carraresi Mazzolo e della scuola di G. A. Montorsoli.

Ma le statue, le decorazioni marmoree ed anche alcuni dipinti si andranno, non dubito, man mano raccogliendo in mezzo alle rovine e potranno ricomporsi e ricostituirsi; ma quelle che non risorgeranno mai più sono le belle chiese del 600 e del 700, ricche di marmi e di affreschi, come quelle della Pietà e di Montevergine, nella quale ultima Letterio Paladino dimostrava la sua genialità di affreschista vigoroso e sapiente.

L'arte del così detto periodo di decadenza in Messina era ben rappresentata ed i nomi di Alfonso Rodriguez, Antonio Barbalonga, Agostino Scilla e Letterio Paladino eran lustro e decoro del loro tempo. Che cosa rimarrà di essi? E. MAUCERI.

CORRIERE DA BERLINO

Or sono alcune settimane andarono all'asta in questa città, per mezzo di un noto commerciante di antichità, gli avanzi della Galleria Guidi di Faenza e di una raccolta privata della Germania del Sud. La vendita fu annunciata con grande rumore; nel catalogo si trovavano i nomi di Raffaello, Tiziano e Rembrandt, per tacere di altri grandi, ma, in verità, non si trattava in tutti questi casi che di lavori di scuola che però vennero pagati a prezzi tali come se fossero stati opere veramente originali.

Invece, il vero e serio avvenimento artistico di quest'inverno fu l'esposizione di quadri chinesi antichi della signora Wegener, organizzata dalla Reale Accademia di Belle Arti. Mai sino allora si erano veduti in Germania tanti dipinti chinesi riuniti insieme, e tutti i conoscitori rimasero meravigliati d'innanzi a queste opere forastiere imponenti per le audacie del colore e per la raffinatezza nell'accordo delle tinte nonchè per la straordinaria arte della composizione la quale, naturalmente, nulla sa della prospettiva nel senso europeo. Con stupore si riconobbe poi come le caratteristiche particolarità della pittura giapponese, ad esempio, il colorito chiaro e la mancanza di ombre, erano comuni negli artisti chinesi già da tempo, e così pure taluni motivi che noi ritenevamo essenzialmente giapponesi, ad esempio certi rami fioriti i quali senza ragione apparente spuntano in un punto qualunque del quadro.

A tali opere che posseggono quel fascino esotico comune a tutte le manifestazioni di una cultura straniera, non possono fare concorrenza i nuovi acquisti dei nostri Musei. Fra questi, due piccoli dipinti di Paul Potter e del pittore di Leida, Pietro Slingeland, nuovo per la nostra Galleria. Una Susanna nel bagno, di Pietro Lastman fu dal suo proprietario affidata per due anni al Kaiser Friedrich Museum. Questo dipinto è specialmente interessante perchè il Gabinetto delle incisioni di Berlino possiede uno schizzo del grande discepolo di Lastman, (Rembrandt) in cui questi copiò la composizione del Maestro,

Un paesaggio eroico di Salvator Rosa, dal drammatico contrasto fra una oscura foresta e nubi chiare, ricorderà ai cultori d'arte milanesi il S. Paolo eremita di Brera, al quale dipinto del Rosa questo berlinese è molto affine per lo stile.

A cagione del suo grande interesse storico, dobbiamo pure menzionare quì una predella donata alla nostra Galleria, poichè come il Sig. Von Hadeln osserva, questo piccolo quadro è il terzo frammento di predella sinora mancante della pala d'altare di Masaccio in S. Maria del Carmine a Pisa. Gli altri due, opere originali del Maestro, appartengono già da lungo tempo al Museo, il quale possiede così anche il terzo, che concorda nelle misure (0,22×0,66) coi rimanenti pezzi secondo la descrizione del Vasari e rappresenta scene della vita di S. Giuliano e S. Nicola. Solamente, questo quadretto è opera di un aiuto che Hadeln, basandosi su documenti, avrebbe potuto facilmente identificare con Andrea di Giusto. Probabilmente si attribuiranno ora a questo artista molti altri lavori.

Gli acquisti di opere d'arte plastiche fanno sempre più sentire la necessità del Museo tedesco da istituirsi quanto prima; di sculture italiane solo due piccole statue marmoree di Apostoli di Isaia da Pisa e una Madonna senese pure in marmo, vennero in possesso del Museo. Esso subì però una perdita artistica. Il cosidetto altare da viaggio di Carlo V nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, sin'ora era sempre ritenuto come un lavoro giovanile originale di Ruggiero van Weyden, invece dopo la pubblicazione di Gustavo Morluv nel fascicolo di ottobre della *Gazette des Beaux Arts* intorno alla raccolta di quadri di Isabella la Cattolica, bisogna, secondo il Bode, sino a più esatto esame delle cose, ammettere che l'originale di Ruggiero, a cui in ogni modo manca una figura laterale entrata già anni sono nel commercio, si ritrova nel Duomo di Granata e che il dipinto berlinese appare invece come una ripetizione di scuola, eseguita sotto gli occhi del maestro e con sua partecipazione.

E. SCHAEFFER.

CORRIERE DA LONDRA

Il British Museum di Londra ha compiuto il 15 gennaio u. s. centocinquant'anni, dal giorno della sua fondazione; la quale esso deve alle ultime volontà del botanico Sir Henry Sloane, presidente della Royal Society, morto a Chelsea l'11 gennaio 1753. Questi aveva riunito una preziosa collezione scientifica, spendendo 50.000 sterline; e aveva disposto che alla sua morte la

collezione fosse offerta allo Stato per sole 20.000. Il Parlamento accettò, e la commissione da esso nominata acquistò il palazzo Montague, nel quale il Museo fu inaugurato il 15 gennaio 1759. Alle tre sezioni (manoscritti, libri stampati e collezioni di storia naturale) di cui il Museo si componeva dapprima, altre ne furono aggiunte via via in seguito a lasciti ed acquisti, così che riuscirono necessarie aggiunte edilizie, e, più tardi, una vera ricostruzione (1823-1857). Le sue collezioni, e specialmente la biblioteca, si sono accresciute smisuratamente, e contengono oggetti di grandissimo valore. Esse comprendono quasi tutti i rami della scienza e dell'arte, e vengono attivamente consultate da scienziati e studiosi d'ogni parte del mondo.

Vendite di quadri durante il 1907. — Il commercio artistico inglese è stato, lo scorso anno, fiorentissimo, e per il numero dei quadri e per il loro valore ha superato quello degli anni precedenti. La somma complessiva raggiunta dalla vendita di opere della vecchia scuola inglese fu, secondo i dati del *Nineteenth Century*, di 110.000 lire sterline (pari a circa 2.774.000 lire), mentre la sola vendita, avvenuta fra il gennaio e il giugno, di dieci quadri di pittori vissuti nei primi tre quarti del secolo scorso, raggiunse la somma, non mai toccata prima, di 340.000 lire sterline, pari a circa otto milioni e mezzo di lire italiane.

Le opere più ricercate furono quelle di Turner, dieci delle quali (quadri e disegni) furon vendute per la somma favolosa di 44.400 sterline (un milione e centodicianove mila lire); i due quadri di maggior pregio, *La terrazza di Mortlake* e *Mattino dopo la tempesta* raggiunsero, all'asta della collezione Holland, rispettivamente i prezzi di 12.600 e di 7700 ghinee.

Dopo Turner, il più ricercato fu Constable; la sua *Cattedrale di Salisbury*, dipinta nel 1826, raggiunse alla medesima vendita la somma di 7800 ghinee. Proviamo un senso di tristezza nel leggere che il pittore, nel gennaio di quel medesimo anno 1826, in cui il quadro fu dipinto, parlava del lamentevole stato delle sue finanze; dalle somme che gli venivano pagate allora per i suoi quadri ci sembra impossibile che egli abbia ottenuto, per la *Cattedrale di Salisbury*, più di 100 ghinee!

Dei cinque grandi ritrattisti inglesi del secolo XVIII, Gainsborough ottenne il massimo dei prezzi finora raggiunti dai suoi quadri col ritratto della figlia venduto per 4550 ghinee. Di Raeburn fu venduto il ritratto di Mrs. Mackenzie per 4500; di Romney quello di Mrs. Morley per 2750; di Reynold il ritratto della contessa di Errol per 2500; di Lawrence quello della duchessa di Norfolk per 820.

I quadri di antichi maestri, per contro, non raggiunsero gran prezzi. L'unica sorpresa dell'annata fu prodotta dal ritratto del figlio di Rembrandt attribuito al gran maestro: che all'asta di Lord Youngs fu comperato da un antiquario per la modesta somma di 205 ghinee, ma poi, ripulito, apparve una notevole opera di Rembrandt, sicchè fu venduto poco dopo a Berlino per 8000 sterline. Un Hobbema autentico, invece, fu venduto per sole 276 ghinee, mentre era stato acquistato nel 1878 per 700.

Fra i più importanti quadri venduti sono da ricordare: un ritratto d'uomo di Van Dyk (2100 ghinee), un ritratto d'uomo attribuito a Rembrandt (2000), un *Concerto infantile* di Le Nain (1270), *Contadini a tavola* di Velasquez (1000), una *Piazza* di Ruysdael (920), l'*Entrata al Pareo* di Fragonard (660 sterline), *Pescatori* di Claudio da Lorena (630 sterline), due figure di sante di Herrymet de Bles (700 ghinee), un Van der Neer (640), una *Madonna* di Rogier van der Weyden (600), un Teniers (200).

Fra gli altri gruppi d'artisti raggiunse buoni prezzi la scuola di Barbizon; un paesaggio di Corot fu pagato 3000 ghinee: uno di Daubigny 3500, *Le Bagnanti* di Diaz 2950, *Il gregge* di Jacques 2500, ecc.; gli alti prezzi toccati da questi artisti sono degni di nota, poichè in un non lontano passato (1886) essi non erano ancora apparsi sul mercato artistico inglese, mentre dal 1890 in poi vi godettero di una simpatia sempre crescente.

A. M.

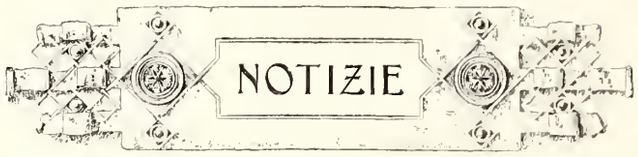
Copertina in tela pesante per rilegare l'annata 1908 della

" RASSEGNA D'ARTE "

IMPRESSA A COLORI PREZZO L. 3,—

FRANCA DI PORTO NEL REGNO L. 3.25

Dirigere cartolina vaglia alla Amministrazione della RASSEGNA D'ARTE
MILANO - Via C. De-Cristoforis, 6



Dopo una vita lunga, poichè si avvicinò al termine che le è prefisso dalla legge, ma non però gloriosa e della quale si può dire in tutta coscienza che trascorse senza infamia e senza lode, la Camera si è sciolta e così decadono tutte le leggi che non erano ancor state approvate dai Deputati o che non avevano ancora ricevuta la sanzione del Senato. Fra queste ultime vi è pure la legge Rosadi riguardante la tutela delle antichità e delle belle arti. Ai padri coscritti, per età e per funzione conservatori, essa non piaceva troppo come quella che portava al diritto di proprietà restrizioni e limiti: essi quindi la tennero a lungo in serbo, ne discussero negli uffici, la modificarono in molte parti e con la calma e la ponderata lentezza che si addice al grave consesso ne stesero la relazione che venne distribuita fra i Senatori proprio quando stava per sciogliersi la camera bassa. Essa quindi non dovrebbe decadere ma, al riunirsi del Senato, seguire il corso naturale e trovar posto nell'ordine del giorno. Tuttavia dubitiamo assai che ciò avvenga e temiamo invece che la si consideri come morta e sepolta. In tal caso, davvero deplorevole, poichè non appare nè dignitoso nè serio il prolungare questo stato di cose incerto, transitorio, e prorogare ancora i provvedimenti relativi alla conservazione degli oggetti d'arte, la fatica dell'On. Rosadi e di coloro che con lui combatterono la buona causa andrebbe distrutta e bisognerebbe ricominciare da capo. *Provideant consules...*

Ancora sul polittico del Museo di Siracusa. — Il Dottor Leandro Ozzola in un recente articolo pubblicato nella *Rassegna Nazionale* di Firenze dal titolo « L'arte spagnuola nella pittura siciliana del Sec. XV » dà il risultato di alcuni suoi studi sulle opere di pittura del 400 in Sicilia nelle quali prevalentemente riscontra influenze catalane.

Il suo lavoro è denso di osservazioni e di argomenti e merita attento esame, onde mi riserbo di farne oggetto di una speciale recensione. Per ora mi limito ad intrattenermi nuovamente sul polittico del R. Museo di Siracusa da me pubblicato nel *Bollettino d'Arte* del Ministero della Pubblica Istruzione (a. II, fasc. VI p. 202). L'Ozzola, senz'altro, lo vuole di derivazione spagnuola. Avrò occasione di discutere alquanto e valutare gli argomenti dell'egregio critico d'arte, il quale parla d'influssi spagnuoli in opposizione ad un altro critico, il Dott. Brunelli, che vi trova invece influssi marchegiani dei pittori di Camerino e Fabriano. Già la lettura della scritta nel rotulo di S. Giovanni Evangelista alla quale nella trascrizione data dall'Ozzola è da aggiungere il nome finale *iuan (iniciu santu evangeliu sicundu iuan)* l'ha convinto della sicilianità del pittore.

Le figure di santi ai lati della Vergine sono, come risulta da un mio ulteriore studio, S. Lucia col pugnale e con un'ampolla entro cui arde la fiamma, S. Margherita con la mazzetta in mano ed il mostro sotto i piedi, S. Lorenzo: (sebbene manchi l'attributo della graticola) trattasi molto probabilmente di quel santo cui il monastero di S. Maria di Siracusa, donde proviene il polittico, doveva avere speciale venerazione, essendo anche da esso proveniente l'altra pala di S. Lorenzo da me pubblicata nello stesso *Bollettino d'Arte)* e S. Giovanni Evangelista.

L'Ozzola conviene intanto nel giudicare che la parte inferiore del polittico è quella che attrae maggiormente l'attenzione dello studioso. Egli così scrive: « Dalle giovani figure sorridenti del bel trittico inferiore (voleva dire

pentittico) spira un senso di gioia e d'idealità poco comune alla pittura siciliana »; tutto questo è detto in nota mentre nel contesto del discorso principale si legge: « E un pentittico sormontato da altri pannelli eseguiti più rozzamente ». Nel mio articolo avevo appunto rilevato come una diversità corresse fra la parte inferiore del polittico eseguita finemente e quella superiore rappresentante la Crocifissione, S. Agata, un santo vescovo (forse S. Marziano) e l'Annunciazione, che appartiene, senza alcun dubbio, ad altra mano, ed avevo pure espresso una mia opinione che cioè quest'ultima pittura fosse stata aggiunta più tardi, verso i primi del 500. E dicendo verso i primi del 500 non intendevo escludere che ciò fosse potuto avvenire anche verso gli ultimi del 400. Insisto ancora in questa mia congettura per varie ragioni, anzitutto per l'assoluta diversità di stile e di carattere delle figure superiori, alcune con panneggio a svolazzi che contrasta con la rigorosa compostezza delle vesti nelle belle figure inferiori; in secondo luogo per l'assenza di motivi decorativi nei particolari (le figure superiori fra l'altro sono collocate entro specie di stalli disadorni, mentre nel pentittico inferiore si osserva una minuziosa cura negli ornamenti). Tutto insomma mi fa credere che l'opera non rappresenti un complesso omogeneo, nato in una sol volta, come del resto confermano le colonnine dello stesso pentittico i cui capitelli dovean sorreggere i baldacchinetti che chiudevano a mò di edicola, ogni figura, e come altresì confermano le barre di legamento delle tavole disposte a croce dalla parte del pentittico inferiore e, in senso orizzontale, superiormente. Io sono d'avviso che le monache di S. Maria, dopo alquanti anni, abbiano voluto ingrandire la pala, la qual cosa fu fatta da un pittore, certo non disprezzabile, ma assai meno elegante del precedente, un pittore però che rimaneva nelle forme fedele ai vecchi motivi quattrocenteschi.

E. MAUCERI.

Fra le vittime del terremoto di Messina sono compresi due amici dell'arte, il barone G. Arenaprimo di Montechiaro, dotto illustratore del suo paese, e Virgilio Saccà, anima di poeta, entusiasta di ogni bellezza. L'uno aveva pubblicato varie memorie relative all'arte, fra le quali ricordo una biografia di Innocenzo Mangani, argentiere, scultore ed architetto fiorentino, uno scritto sullo scultore Villamaci ed alcune interessanti notizie inedite sul fonte Orione del Montorsoli; l'altro aveva rivolto la sua attenzione al Caravaggio e al tempo della sua dimora in Messina. Poveri e cari amici, la loro vita è stata brutalmente troncata in quella triste alba che segnò la fine della loro amatissima patria.

E. M.

BIBLIOGRAFIA

La Peinture des origines au XVI siècle par LOUIS HOURTICQ (Librairie H. Laurens, 6 rue de Tournon, Paris, Grand. in-8° 171 gravures).

La série des Manuels d' Histoire de l'art que publie la maison Laurens mérite d'être signalée d' une façon tout à fait particulière, soit en raison de leur importance, soit en raison de la personalité des écrivains à qui la rédaction en a été confiée. Le premier volume paru est celui de M. Hourticq, qui étudie la Peinture depuis les origines jusqu'au XVI siècle et je voudrais en dire le caractère et l' intérêt.

Ecartant résolument tontes les questions qui, depuis Taine, ont tant préoccupé la critique, les influenses du climat, du sol, de la race, du moment, toutes ces considérations qui donnent encore lieu à tant d' appréciations contradictoires, laissant de côté les résumés historiques que le lecteur trouve aisément ailleurs, M. Hourticq consacre tous ses efforts à l' histoire de la peinture. Pour lui la peinture est un organisme vivant qui a ses lois en lui-même. En Europe, par suite des relations que les peintres ont entre eux, l' histoire de chaque peuple n'est qu' une partie d' un vaste ensemble; et la disposition du livre est faite pour nous montrer les causes qui tour a tour ont séparé où uni les diverses écoles du nord et du midi de l' Europe.

Dans cette histoire ce sont les formes, les procédés et les idées particulières à l'art de la peinture que l' auteur s'attache à mettre en lumière. Et pour cela il nous donne toujours quelques développements sur le caractère de chaque école, et dans chaque école, laissant de coté, avec un parti pris dont on ne saurait trop le louer, tous les noms secondaires, il ne retient que les noms essentiels, ceux des grands créateurs, et pour chacun d'eux, au lieu de se perdre dans l'énumération et la description de leurs oeuvres, il s' attache à mettre en valeur les traits propres de leur génie.

Et comme M. Hourticq est un écrivain de race, qu' il a à son service une langue colorée, pleine d'images, telle qu' il la faut vraiment pour parler de peinture, il écrit des pages de la plus grande beauté, notamment celles qui sont consacrées aux maitres italiens, à Giotto et fra Angelico, à Botticelli et Ghirlandajo; à Léonard, Michel-Ange et Raphael, à Corrège, à Giorgione, Titien, Tintoret, et Véronèse.

C'est une grande joie, à une époque où les livres d'art sont si souvent illisibles, de voir paraitre un livre si séduisant qui, parlant d'art, est lui-même une véritable œuvre d' art.

Munich, par JEAN CHANTAVOINE (Librairie Laurens, 6 rue de Tournon Paris, 1 vol. in-4° 134 grarures).

Le véritable intérêt artistique de la ville de Munich, commence à la Renaissance pour atteindre à son point culminant au XVII et au XVIII siècle. Munich triomphe à l' époque du baroque et du rococo. C' est là qu' il faut venir pour connaitre l' évolution dernière de l'art italien entre les mains des riches Princes de l'Allemagne du sud.

La Renaissance fait sa prèmière apparition à Munich sous le règne d'Albert V (1550-1576) avec la Galerie qu'il fit construire pour loger ses collections d' art, galerie dont les voûtes sont toutes couvertes de fresques à l' italienne. Le même art, le même culte des formes italiennes se retrouve chez son successeur Guillaume V (1576-1597) à qui l'on doit le Collège et l' Eglise des Jésuites, aujourd' hui église S. Michel; c' est le type des églises romaines, le type grandiose et sobre du Gesu de Vignola.

Maximilien I qui régna 54 ans, de 1597 à 1651, plus encore que ses prédécesseurs, fit de Munich une ville italienne et la couvrit de chefs d'œuvre. Il eut à son service Pierre de Witte, un flamand qui était devenu un vrai florentin, qui fut à Florence un élève de son compatriote Jean de Bologne et qui est connu dans l' histoire de l'art sous le nom italien de Pietro Candido. C'était un peintre, et un décorateur, dont le style moins chargé que celui du XVII siècle se rattache par sa délicatesse à la manière des décorateurs de l' école de Raphael. Les décors du *Chateau de la Résidence* sont des œuvres de la plus grande beauté.

C' est sans doute aussi sous la direction de Pietro Candido que furent faits trois admirables monuments en bronze, la Tombe de l' Empereur Louis le Bavarois, la Colonne de Marie, et la Fontaine des Wittelsbach. On dirait que cette Colonne et cette Fontaine ont été dessinées par Jean de Bologne lui-même. Sur le piédestal de la Colonne, il y a des Amours casqués et cuirassés luttant contre des dragons qui eussent fait la joie du Tacca. Quant au Monument de l' Empereur Louis, avec ses grandes figures de bronze, c'est une oeuvre d' une haute importance et dont on ne trouverait pas l' analogue en Italie à cette époque. On peut la rapprocher de la Tombe de l' Empereur Maximilien à Innspruck.

Sous Ferdinand Marie (1651-1679) et surtout sous Max Emmanuel (1679-1726) c'est l' influence francaise qui apparait et s' unit à l' influence italienne; et c' est le moment où se créent à Munich les oeuvres les plus originales, où l'on décore en style rococo les vieilles églises gothiques, celles de S. Esprit et de

S. Pierre, où l'on en construit de nouvelles, l'église de la Trinité et cette merveille qui est l'église de S. Anna; et c'est le moment (1730) où l'artiste francais Cuvillier décore à la Résidence les salles dites les « Riches appartements » Les chefs d'oeuvre de cet art sont dus à la famille des Asam; c'est leur maison toute couverte d'admirables stucs, c'est l'église de S. Jean Népomucène attenante à leur demeure qu'ils construisent à leurs propres frais, agissant en grand seigneurs, tels les Panfili à la Place Navone.

M. Chantavoine, tout en faisant remarquer ce que cet art a de trop surchargé, a le mérite de nous faire connaitre dans son livre tout un coté de la ville de Munich trop peu regardé jusqu'ici. A Munich où nous allons pour voir les statues d'Egine et les tableaux de Rubens, grâce à lui, nous n'oublierons plus ni Cuvillier ni les Asam.

Fontainebleau par Louis Dimier (Librairie Laurens, 6 rue de Tournon, Paris. 1 vol. in-4° 109 gravures).

Le Château de Fontainebleau est trop connu des lecteurs pour qu'il soit nécessaire d'insister sur son intérêt. Il suffit de dire que le livre a été ecrit par M. Dimier qui a consacré toute sa vie à son étude. Et il ne fallait rien moins que sa savante érudition pour nous guider dans ce château où tant de styles differents se sont succédés et où aucune partie, pour ainsi dire, n'a conservé son état primitif.

Avant tout à Fontainebleau il faut chercher le Rosso et le Primatrice, ces admirables décorateurs qui ont laissé en France leurs chefs d'œuvre. Grâce à M. Dimier, en visitant la Galerie de Francois I, nous saurons que les peintures du Rosso ont été défigurées et comme détruites par les restaurations, mais que les stucs sont conservés intacts dans la Cheminée de la Chambre de Francois I et surtout dans les stucs de la Chambre de la Duchesse d'Etampes.

Et avec la même certitude de ne pas nous tromper, nous retrouverons le Fontainebleau d'Henri II et d'Henri IV, le Fontainebleau de tous nos rois et de toutes nos reines, et le Fontainebleau de Napoléon.

Marcel Reymond.

Victor Goloubew. — *Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum.* II partie. — Bruxelles, S. Van Oest e C. 1908.

Questo secondo volume illustra e riproduce il libro di schizzi di Parigi. Il primo volume — il libro di schizzi di Londra — uscirà quanto prima come il terzo, dedicato alla biografia del pittore, al catalogo delle sue opere, e agli indici.

Questo volume che abbiamo sott'occhio, riproduce con tavole eliotipiche che son tutto ciò di più esatto che i processi fotomeccanici moderni abbiano eseguito, i disegni pieni di naturalismo di Jacopo Bellini acquistati, fin dal 1884, dal Museo del Louvre pel Gabinetto delle stampe e dei disegni: quel volume fu scoperto in un granaio di un castello della Guienna e attribuito pel primo dal Courajod a Jacopo Bellini nel confronto dei disegni di Londra, appartengono al 1450 circa e piuttosto son posteriori che anteriori.

Queste riproduzioni di disegni — in gran parte noti — gioveranno molto agli studi dell'arte completando le ricerche in argomento del Venturi, del Ricci, del Both de Tauzia. I soggetti religiosi vi si alternano coi profani, con le riproduzioni di edifici fantastici e di monumenti dell'antichità, con animali e fregi d'ogni genere. Lo spirito acuto, osservatore, un pò bizzarro dell'artista si rivela in questa miniera inesauribile di motivi che in gran parte precedono le idee dell'arte delle Rinascenza. Qualche riserva avremmo a fare all'opera utilissima del Goloubew a proposito delle illustrazioni scritte dei disegni e delle interpretazioni o di qualche interpretazione delle tavole. Per molti di quei disegni sarebbe stato bello e utile indagare più a fondo l'ispirazione e la derivazione dei motivi in rapporto all'arte precedente e per qualche disegno non divideremmo l'interpretazione che ne dà l'autore. Ne citiamo una più sicura delle altre. La tavola LXXXIX non raffigura, come ritiene l'autore per quanto dubitativamente, *Sansone*, ma certamente *Ercole* in atto di aprir le fauci per sbranare il leone Nemeo. Nello stesso modo è raffigurato in tutte le rappresentazioni dell'arte del Rinascimento quel soggetto ispirato direttamente all'antichità. Avremmo poi preferito avere, in calce ad ogni scritto illustrativo anche la iconografia di ogni disegno oltre la bibliografia. Data l'importanza e il costo del libro era preferibile far opera veramente esauriente. Minuzie queste che non tolgono che il libro sia utile, diligente, acuto e, col suo lusso illustrativo, utilissimo agli studi bellineschi.

Sullo stesso argomento il nostro egregio collaboratore Dott Gustavo Frizzoni prepara — per la *Rassegna d'Arte* — uno studio riccamente illustrato. M.

Giuseppe Gerola. — *Questioni storiche di Arte veronese.* — Verona, Tip. A. Gurisatti.

In questo suo opuscolo lo studioso Direttore del Museo di Verona, tratta alcuni problemi riferentisi a pittori di quella città. Nel primo studio cerca di dipannare l'intricata matassa intorno ai *pretesi due Stefani*, per concludere che vi furono effettivamente due artisti: Stefano da Verona, forse per errore detto da Zevio, e Vincenzo di Stefano: al primo si devono due frammenti di affreschi (S. Eufemia - Museo di Verona) e l'anconetta di Brera. — A proposito del polittico N. 373 della Pinacoteca veronese l'A. crede essere falsificata la firma *Johanes Baili* e doversi attribuire quello ad un pittore affine a Stefano da Verona. — I *pittori dal cespo di garofano* chiama il Gerola un gruppo di pittori non determinati a cui si dovrebbe una serie di dipinti che tutti hanno la caratteristica di un cespo di garofano. g. c.

BULETIN DES MUSÉE DE FRANCE. — (N. 6)

Portrait de vieille femme par Memling (Musée du Louvre) — La collection Armand-Valten au Musée des Médailles — La peinture au Musée de Lille (con una bella tavola recante la Madonna col Putto della scuola del Verocchio).

STARYE GODY

Abbiamo ricevuto il fascicolo di Dicembre 1908 della Rivista russa *Starye Gody* che è particolarmente interessante perchè illustra l'esposizione di quadri antichi provenienti da private raccolte, tenutasi testè a Pietroburgo e di cui la *Rassegna d'Arte* diede già notizia. Purtroppo il testo è in russo ma, per buona sorte di coloro che non conoscono questa lingua, i dipinti più importanti sono riprodotti in bellissime tavole. Vediamo così una *Adorazione dei Magi* di Gerard David, due santi attribuiti alla alla scuola spagnuola, un magnifico ritratto del Rembrandt, altri ritratti e paesaggi di scuola olandese.

Fra le opere italiane notiamo una *Crocifissione* ascritta ad Agostino di Duccio ma piuttosto di un suo seguace, il Cristo sembrandoci troppo sproporzionato pel maestro. Così l'*Incoronazione della Vergine* proprietà del Barone Meyendorff, non la crederemmo di Simone Martini e neppure senese, ma fiorentina, di un artista affine ai Gaddi. Del Memmi stesso è forse la *Madonna* del Principe Gagarine, sebbene alcuni particolari non si riscontrino di solito nei dipinti del Maestro. Belli il tondo di L. di Credi nonchè il tondo e il ritratto di Piero di Cosimo, ma non di Leonardo certo la *Vergine col Figlio* esposta da Mme. L. Benois, quadro pressochè identico nella composizione, salvo alcuni piccoli particolari, ad un altro che trovasi a Roma nella Galleria Colonna sotto il nome cervellotico di Filippino Lippi, e, secondo il Morelli, di fattura flamminga. Il *Cristo fra due Santi* della contessa Schouvaloff attribuito al Borgognone, se proprio di lui, non è certo fra le migliori sue opere, ma ha forse sofferto danni. Il ritratto appartenente al Signor Okhotchinsky e rappresentante un giovane dalla abbondante capigliatura, è ascritto a Bernardino dei Conti, però, a nostro avviso, esso ha tutte le caratteristiche delle opere di Bartolomeo Veneto: basta perciò osservare gli occhi, la posa del viso, la lumeggiatura particolare dei capelli, le mani e la cura con cui è segnato il cordoncino nero che spicca sul bianco della camicia. Il Principe Kotchoubey possiede una Madonna che si vuole del Cima da Conegliano, ma noi ci permettiamo di manifestare i nostri dubbi in proposito. È la ripetizione, con alcune varianti, del soggetto trattato da quel pittore in un dipinto appartenente alla Galleria Nazionale di Londra e di cui la R. Accademia di Venezia possiede una replica: qui però il paesaggio dietro la Vergine fu modificato e soppresso in parte, sostituendovi una tenda, ma l'atto del Figlio e della Madre, l'acconciatura di questa, le pieghe delle vesti sono identiche. Però chi ben osserva e confronta, nota nella tavola di Pietroburgo una mollezza generale, la mancanza di rilievo nei visi, il capo del putto floscio, il braccio sinistro di lui e della Vergine poco corretti nel disegno, difetti che non si ritrovano nei lavori originali del Maestro. Nè basta per convincerci della sua autenticità il cartellino su cui forse stava scritto Conegliano e che non prova nulla. La copia e la bontà delle riproduzioni, la nitidezza dei tipi, l'eleganza della veste tipografica fanno della *Starye Gody* una delle più sontuose riviste. g. c.

RASSEGNA D'ARTE

Annate 1908 complete rilegate in tela inglese con impressione a colori. Un bel volume di 218 e III. pagine con 19 tavole fuori testo a colori, frontispizio, indice

Lire **20.**—

Per i nuovi abbonati alla *Rassegna d'Arte* per l'anno 1909, prezzo eccezionale

Lire **15.**—

VENEZIA-DIECI ACQUEFORTI DI G. MITI-ZANETTI

FORMATO CM. 18 × 28, IN BUSTA, LIRE CINQUE.

VIA CARLO DE CRISTOFORIS, 6 — ALFIERI & LACROIX - MILANO.

AMBROSIANA. Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca e Collezioni annesse. Bel volume tascabile di 160 pag. con 90 illustrazioni 2 tavole a colori ed elegante copertina . . . . L. 2.—

Via Carlo De Cristoforis, 6 — ALFIERI & LACROIX - Milano,

La "Gazette des Beaux-Arts"

qui vient d'achever sa cinquantième année, et qui a pour collaborateurs les plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Paris, Seine, Seine-et-Oise:	Un an,	**60** fr.	Six mois,	**30** fr.
Départements:	—	**64** fr.	—	**32** fr.
Étranger:	—	**68** fr.	—	**34** fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte: gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues aux premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8 soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'EDITION DE LUXE: **100** francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

BUREAUX: 106, Boulevard S. Germain - PARIS.

Prix d'un numéro spécimen: **5 francs.**

Cliché "GRAND PRIX"

Clichés "GRAND PRIX" e "DIPLOMA D'ONORE"

ESPOSIZIONE DI MILANO 1906

In zinco per la stampa su Carta da Lettera, Cartoline, Circolari, Cataloghi, ecc.

Prezzo: m/m 60x47 L. 3,50; m/m 50x40 L. 3; m/m 40x30 L. 2,50

Per i clichés delle medaglie chiedere listino.

Spese di spedizione in più.

Cliché "DIPLOMA D'ONORE"

MILANO - VIA CARLO DE CRISTOFORIS, 6. — ALFIERI & LACROIX.

L'UNICA RIPRODUZIONE A COLORI ESEGUITA DIRETTAMENTE DALL'ORIGINALE LA SOLA QUINDI CHE RENDE NEL DISEGNO E NEL COLORE COLLA MASSIMA FEDELTÀ ED IN GRANDE FORMATO LA TANTO AMMIRATA, APPREZZATA E DISCUSSA CREAZIONE PITTORICA DEL GRANDE VENETO

ANDREA MANTEGNA

IL CRISTO MORTO

REGIA PINACOTECA DI BRERA

(SALA NONA Nr. 199)

FORMATO DELL'INCISIONE CM. 46.5 × 38.5
SU CARTONE FLESSIBILE CM. 56.5 × 65.

Prezzo Lire DODICI

FRANCO DI PORTO IN ITALIA
ESTERO AGGIUNGERE CENTESIMI 50

Francesco Malaguzzi Valeri nel suo nuovo catalogo della Pinacoteca di Brera definisce quest'opera « uno dei più potenti ed oggettivi esempi di pittura realistica del nostro Rinascimento ».

IN VENDITA PRESSO TUTTI I LIBRAI E NEGOZIANTI D'ARTE E DIRETTAMENTE DAGLI EDITORI

ALFIERI & LACROIX - MILANO
Via Carlo De Cristoforis, 6

PICCOLI ANNUNCI BIBLIOGRAFICI

Per l'inserzione in questa rubrica richiedere le condizioni alla Amministrazione della Rassegna d'Arte.

FRIEDRICH POLLAK - *Lorenzo Bernini.* — Con 19 tavole. Stuttgart. Julius Hoffmann. Verlag. . . . . Mk. 4.—

OTTO SCHUBERT - *Geschichte des Barock in Spanien.* — Con 292 illustrazioni ed una tavola. XXIV e 425 pag. Esslingen a./N. Paul Neff Verlag. . . . . Mk. 25.—

ALFONSO RUBBIANI - *Il Palazzo Bevilacqua in Bologna.* — Monogr. formato 17×24.5 cm. con 11 grandi illustrazioni intercalate e 6 tavole fuori testo, a cura della " *Rassegna d'Arte* „ . . . . . L. 2.50

Dott. LEANDRO OZZOLA - *Vita ed Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore.* — Con poesie e documenti inediti. — Strassburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). Mk. 20.—

L. MELANO ROSSI - *The Santuario of the Madonna di Vico.* - Illustrated. - London, Macmillan & C. - Ltd. St. Martin's Street.

Dott. A. FROVA - *Chiese gotiche cadorine.* — Monografia formato 17 x 24.5 cm. con 15 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . . . Lire 1,—

CARLO CESARI - *Genova ed alcuni portali dell'anno 1400.* — Monografia formato 17 x 24.5 con 11 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . Lire 1,—

LUIGI SERRA - *Note su Alessandro Vittoria.* — Monografia formato 17 x 24.5 cm. con 16 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . . . Lire 1,—

Giuseppe Piermarini Architetto. — Pubblicazione del Comitato Milanese per le Onoranze. — Magnifica ediz. in 4° con circa 50 illustrazioni nel testo e varie tavole a colori, a cura della " *Rassegna d'Arte* „ L. 5.—

LA "RASSEGNA D'ARTE „ È STAMPATA CON COLORI BERGER & WIRTH DI FIRENZE.

LA CARTA DELLA COPERTA È DELLA SOCIETA' CARTARIA, BETTONCELLI & C. - MILANO.

Ad ogni abbonato alla RASSEGNA che ne procurerà uno nuovo, invieremo, gratuitamente franco di porto una copia dell'opera in vendita al prezzo di Lire 5.00: VENEZIA - DIECI ACQUEFORTI, di G. Miti Zanetti.

AMBROGIO DA FOSSANO
detto il Bergognone

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

Dipinto nell'abside della Basilica di S. Simpliciano a Milano

Riproduzione formato circa 45 x 50 al platino da nuova splendida negativa ortocromatica.

Prezzo L. **5,00**

Franca di porto nel Regno *Lire* **5,50**

Inviare cartolina vaglia all'amministrazione della "RASSEGNA D'ARTE
Via C. De Cristoforis, 6 - Milano.

ALFIERI & LACROIX
MILANO
V. C. DE CRISTOFORIS, 6
STABILIMENTO PER LE RIPRODUZIONI FOTOMECCANICHE IN NERO ED A COLORI COI PIÙ PERFEZIONATI PROCEDIMENTI.
TIPOGRAFIA PER LA ESECUZIONE ARTISTICA DEL CATALOGO E DI OPERE COMMERCIALI E DI LUSSO. - LA SEZIONE FOTOGRAFICA SI OCCUPA DELLA RIPRODUZIONE DI QUADRI ED OPERE D'ARTE CON SPECIALI SISTEMI ORTOCROMATICI.

Pubblicazione mensile. Conto corrente colla Posta.

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GVIDO CAGNOLA

E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
MILANO VIA CARLO DE CRISTOFORIS 6

ABBONAMENTO ANNVO
MILANO L. 18 NEL REGNO L. 20 ESTERO L. 23
VN NVMERO SEPARATO L. 2

ALFIERI & LACROIX MILANO

Montalti. 908

Anno IX

RASSEGNA D'ARTE

MCMIX

ESCE UNA VOLTA AL MESE IN FASC. DI 16-20 PAGINE CON RICCA APPENDICE DI CRONACA, CORRIERI, VENDITE, ECC.

ABBONAMENTO ANNUO:
MILANO L. 18 - NEL REGNO L. 20
ESTERO L. 23
UN FASCICOLO SEPARATO L. 2

OGNI FASCICOLO RECA OLTRE AD UNA CINQUANTINA DI INCISIONI INTERCALATE PARECCHIE TAVOLE FUORI TESTO

A coloro che ci faranno rimessa dell'importo abbonamento alla "RASSEGNA D'ARTE" più Lire DUE invieremo in dono semigratuito la nostra splendida riproduzione tricromica del

CENACOLO VINCIANO

Simone Cantarini da Pesaro.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

I DISEGNI DELLA R. PINACOT. DI BRERA

94 tavole riproducenti nei colori originali dei lapis e degli inchiostri i migliori disegni della importantissima collezione di Brera.

Un volume in formato tascabile, con note descrittive ed elegante copertina

Lire TRE.

« I disegni, così scrive Francesco Malaguzzi Valeri nella prefazione al volume, son documenti preziosi per la conoscenza intima dell'artista: in essi egli rivela spontanea, genuina l'anima propria che si estrinseca, spesso con una foga che non si troverà nel quadro di cui quel disegno è la prima idea, senza preoccupazioni e senza vincoli di scuola. »

Il volume è in vendita anche presso lo Stabilimento MONTABONE.

Milano - Via Carlo De Cristoforis, 6 ALFIERI & LACROIX.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX APRILE 1909 N. 4.

GUSTAVO FRIZZONI. — Il libro di disegni di Jacopo Bellini al Louvre.

F. MALAGUZZI VALERI. — L'Assunzione in S. Martino a Bologna del Costa.

GINO FOGOLARI. — Artisti Lombardi del primo cinquecento che operarono nel Veneto: I. Lo Pseudo Boccaccino.

V. FAZIO ALLMAYER. — L'Arte in Sicilia: L'Arte sacra siciliana del XII Secolo.

TAVOLA FUORI TESTO: GIOVANNI BELLINI: Il sangue di Cristo - *Londra*, Galleria Nazionale.

CRONACA — CORRIERI — BIBLIOGRAFIA — DALLE RIVISTE

ITALIA

BETTONA. — **Affreschi.** — In questo antico e storico paesello posto a ridosso di uno fra i colli più ridenti dell' Umbria, nella vecchia confraternita di Sant'Andrea, facendosi alcuni restauri, sono stati scoperti alcuni affreschi di buonissima mano, disgraziatamente molto deperiti.

CAPRAROLA. — **Monumento al Vignola.** — La commissione per il monumento al grande Jacopo Barocci detto il *Vignola*, pittore ed architetto, 1507-1573 non sarà convocata prontamente a causa delle recenti disgrazie che afflissero di troppo l' Italia. E ciò perchè, dovendo seguire alla medesima riunione la sottoscrizione nazionale, non si vorrebbe recarle alcun danno in epoca in cui tutti gli animi dei cittadini debbono essere rivolti a soccorrere le terre devaste dal terremoto. Lo scultore Mario Sabatelli ha completato il bozzetto.

GENOVA. — **Quadro distrutto.** — Un incendio si è sviluppato di recente nella chiesa di S. Francesso da Paola. Le fiamme avvolsero la sacrestia e produssero danni agli scaffali, al mantice dell'organo, e sopratutto al quadro di gran valore rappresentante S. Francesco da Paola. Il quadro era del pittore genovese Semino: ai piedi del Santo stava, in ginocchio, un bellissimo giovinetto patrizio genovese, in abito da paggio.

A quanto si vuole, il quadro sarebbe stato eseguito per ordine del principe Doria per una grazia ricevuta da S. Francesco da Paola. I frati della Chiesa sono desolatissimi per la distruzione del magnifico cimelio. I danni ammontano a circa centomila lire, sopratutto per questo prezioso dipinto.

MESSINA. — **Dopo il terremoto.** — I funzionari inviati dal Ministro della Pubblica Istruzione nelle due città devastate dal terremoto proseguono attivamente nell'opera di salvataggio degli oggetti di antichità e di belle arti. A Messina l' ing. Columba ha posto in luogo sicuro i quadri ed i marmi estratti dalle rovine di 24 chiese. Da Reggio poi l' ing. Paterna-Baldizi informa che la raccolta archeologica ed artistica del Museo civico è quasi tutta intatta; egli procede alla compilazione di un elenco illustrato come alla compilazione del preventivo della spesa occorrente per i restauri di quei monumenti.

MORTARA. — **Escavazione.** — Nel procedere ad opere di sterramento, presso la Cascina Nuova, sono stati rinvenuti numerosi vasi romani di varia forma, con decorazioni a graffito. Fu pure scoperta una tomba a grandi tegole, contenente una lucernetta in cotto, un vasetto ed un lacrimatoio di vetro colorato. In una scodella si rinvenne una moneta dell' imperatore Antonino, la quale scoperta fa ritenere che la tomba risalga al secolo secondo dopo Cristo. Si sono pure scoperti indizi sicuri di un importante centro di popolazione romana da Gramiè a S. Albino e nei pressi di Mortara, direttiva schematica presumibile della strada romana da Lomello a Mortara.

NAPOLI. — **Mosaico.** — Sul corso Vittorio Emanuele, dove si eseguiscono gli scavi per la fondazione di un palazzo, i muratori addetti ai lavori scoprirono ad un certo punto le tracce di un mosaico.

Datone avviso al direttore dei lavori, questi scese nelle fondazioni e con molta cautela cominciò a far mettere a nudo il mosaico, che più si scavava e più si presenteva di una bellezza senza pari.

Si recarono sul luogo il prof. Bilotti, della Commissione provinciale dei monumenti, e il prof. Filippo Giordano, ispettore regionale dei monumenti e scavi della nostra provincia. Il cav. Giordano, dopo un minuto esame e dopo aver rilevato il disegno del mosaico, ne ha fatto un dettagliato rapporto al Ministero.

Il mosaico appare di una importanza singolare. Il lato scoperto misura metri quattro e mezzo di lunghezza, rimanendone ancora da scoprire per una lunghezza di circa sei metri. per una larghezza di metri quattro e trenta. Dal disegno e dal modo come sono messe le terzare e dalle tinte che lo compongono, questo mosaico si ritiene etrusco più che greco-romano, come qualcuno ha asserito.

NOVARA. — **La cupola di S. Gaudenzio.** — Un giornale cittadino, alla vigilia della festa di S. Gaudenzio — scrive il *Corriere di Novara* e noi riportiamo senz'altro — aveva sollevato delle apprensioni sulla stabilità della grandiosa opera Antonelliana che il forestiere ammira e studia. La commissione della fabbrica lapidea di S. Gaudenzio alla quale è domandata la sorveglianza di questa ardita costruzione ha smentito recisamente che la cupola di S. Gaudenzio potesse essere causa di apprensioni e noi siamo lietissimi di poter ripetere questa smentita ufficiale.

« La solidità della gigantesca costruzione fu provata circa 15 anni orsono quando sotto la intelligente direzione dell'architetto Antonelli si rimisero a nuovo le fondamenta e ricostruendo tre dei quattro pilastri su cui posa la imponente mole Antonelliana, e alcune arcate laterali che minacciate dal grave peso presentavano screpolature e friabilità tali da impensierire. Le modificazioni telluriche e i movimenti sismici speriamo non arrivino mai a distruggere questa opera che segna l'arditezza delle costruzioni del secolo diciottesimo ».

POMPEI. — **Recenti scoperte.** — Lungo la " Via Pubblica ,, a pochi metri fuori porta, sono apparsi in parte tre monumenti sepolcrali situati in serie, dei quali il primo appartiene all' edile Cajo Vettore Prisco. Esso consiste in un'ara decorata di pregevoli stucchi intagliati che sorge fra quattro pilastrini dipinti in rosso e con decorazioni a stucco poste in corrispondenza degli angoli dell'ara medesima. Il secondo monumento è una *schola* funebre o sedile semicircolare di tufo. Il terzo monumento consiste in un grosso dado di tubo, rivestito di intonachi, sul cui mezzo s'innalza una svelta colonna di tufo, rintracciata abbattuta in parte. Nella fronte del basamento è incastrata una lapide marmorea dalla quale si rileva che il sepolcro venne innalzato ad una " Septumia ,, o " Septimia ,, dalla pietà della figlia " Antilla I ,,.

ROMA. — **Scavo.** — Sulla via Prenestina, a quattro chilometri da Porta Maggiore, sono state rinvenute sette grandi lastre di marmo, che dovevano nel loro insieme aver formato un tipico monumento circolare. Si ritiene appartengano al secolo IV. Sono in corso trattative per l'acquisto fra il Ministero della Pubblica Istruzione ed il signor Giuliani, proprietario del fondo dove le splendide lastre di marmo sono state rinvenute.

ROMA. — **Pinacoteca Vaticana.** — Venne giorni sono riaperta la Pinacoteca Vaticana, con le nuove sale nelle quali vennero trasportati i dipinti che si trovavano a disagio negli antichi locali. Le sale sono sette, le quali si distendono lungo il lato orientale del cortile del Belvedere. Ne riparleremo a lungo.

VENEZIA. — **Ai Frari.** — Da molto tempo duravano alla chiesa di Santa Maria dei Frari i lavori di ripristino e di rinforzo. Alcuni operai, procedendo a nuovi lavori dietro il foro del monumento Foscari, rinvennero degli affreschi, pregevoli opere di arte che si fanno risalire al XV sec. Gli affreschi si trovano sotto il quadro degli angeli e sono in discrete condizioni.

VERONA. — **Monumento in pericolo.** — Il Municipio ha proibito il passaggio del pubblico sotto la monumentale *Porta del Pallio*, opera insigne di Michele Sanmicheli, del 1542. È crollata una delle grosse pietre mediane della volta centrale e tutta la volta minaccia rovina. È sperabile che verranno effettuati con la massima rapidità i lavori di restauro.

ESTERO

ANVERSA. — **Lodevole iniziativa.** — L'amministrazione di questa Città avrebbe manifestato il proposito di restaurare la casa già costrutta dal Rubens, per farne un Museo che contenga opere autentiche, copie, disegni, autografi e cimeli del pittore.

ANVERSA. — **Una nuova opera di Abramo da Vries.** Il Museo possiede un bellissimo dipinto ritenuto sin qui l'auto-ritratto del pittore del secolo XVII, Simone di Vos. Or bene in seguito ad una ripulitura, si scoperse in basso la seguente iscrizione: *Fecit A. de Vries 1635*, ossia la firma, con data, di Abramo de Vries.

BERLINO. — **Documenti tizianeschi.** — Secondo la *Berliner-Zeitung* a Schoeneberg presso un affittacamere, esistono 43 documenti e due quadri di pertinenza di un discendente di Tiziano Vecelio. Uno di questi documenti, esaminato dal prof. Hildebrand, sarebbe la patente nobiliare, conferita da Carlo V a Tiziano, per il titolo di conte del Palatinato, con l'esplicita conferma che Tiziano possa far succedere, nei suoi diritti, anche i figliuoli naturali. Un altro documento sarebbe il testamento olografo di Tiziano. Due quadri (che si ignora se sieno opere del maestro ovvero di discepoli suoi) rappresentano Tiziano e suo fratello Francesco. La voce che a Schoeneberg esistessero tesori tizianeschi corre già da parecchio tempo e fu sempre impossibile averne conferma. Anche questa volta gioverà accogliere la notizia con ogni riserva ed attendere i risultati delle indagini che, senza dubbio, bisognerà eseguire prima di prestar fede alle informazioni di quel giornale.

DIGIONE. — **Disegni.** — Il *Bullettin de l'Art A. et M.* ci dà la notizia che il Vice-Presidente della *Union Centrale des Arts décoratifs*, M. Maciet, ha donato al Museo di Digione una raccolta di disegni assai importante. Vi sarebbero opere di Raffaellino del Garbo, di Luca Signorelli, del Van Dick, ecc.

FRANCOFORTE. — **Importante acquisto.** — Il Dott. Schwarzenski ha comperato a Firenze per l' Istituto Staedel un dipinto del Tiepolo proveniente da Venezia, vuolsi dal palazzo Grotta, e rappresentante dei Santi.

LONDRA. — **Vendita.** — Da Christie fu venduto di recente un ritratto di donna attempata per circa 59.000 franchi. Esso portava la firma dell'artista Nicolas Maes, e la data 1669.

PARIGI — **Notizie d'arte.** — Le buone iniziative non mancano in Francia; oltre alla ben nota Società degli *Amis du Louvre* che ne fece sorgere molte altre consimili in altri centri di provincia ove trovansi interessanti Musei, si costituì pure a Parigi una Società per la protezione del paesaggio. Questa non se ne sta oziosa ma si riunisce di frequente, considera i casi che le sembrano richiedere il suo intervento, delibera in proposito e trasmette quindi le sue deliberazioni al Ministro delle Belle Arti perchè provveda. Non è molto tempo essa ha emesso il voto che nelle vie le quali formano una prospettiva monumentale non si mettano i *trolleys* per le tramvie. Non sappiamo se questo voto sarà esaudito, ma certo esso appare assai ragionato poichè nulla deturpa tanto una bella strada quanto una fitta rete di fili di ferro che inceppano la vista. Certo simili desideri sembreranno puerili, folli, a quegli Edili italiani che a Roma, Firenze, Bologna, in tutte le città monumentali italiane, hanno piantato orribili pali di ferro e tesi i fili nelle piazze, nelle vie fiancheggiate dai maestosi palazzi che ogni altro paese conserverebbe con ben più gelosa cura.

A Digione terminò in questo mese un processo interessante per gli antiquari e i raccoglitori di oggetti d'arte. Uno di questi, M. Stephane Bourgeois, aveva acquistato, or sono due anni, da un suo collega M. Champy, una Madonna in una nicchia per tremila franchi, con garanzia di antichità. Essendosi poi scoperto

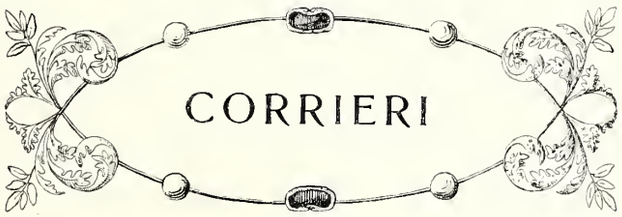
che solo la nicchia risaliva al XV secolo, mentre la statua della Vergine era una recente imitazione, il Sig. Bourgeois mosse causa al Sig. Champy che si vide condannare alla restituzione del prezzo pattuito e degli interessi. La sentenza sembra assai giusta, perchè nessun commercio si presta tanto agli inganni, alle falsificazioni, quanto quello delle antichità. L'industria del contraffare gli oggetti d'arte è giunta a tale grado di perfezione da indurre in errore l'occhio più esperto. Si fabbricano armi, bronzi, marmi, dipinti autentici, si segano le statue funebri giacenti per trasformarle in busti, si dà la patina del tempo con sottili preparati chimici; un negoziante più accorto che scrupoloso ne avrà sempre modo di soddisfare le richieste dei suoi clienti, richieste che mutano col mutare della moda, non meno versatile in questo che negli abbigliamenti delle Signore.

Scrivono da Avignone che i pochi affreschi trecenteschi ancora rimasti visibili in quella città versano in ben triste stato tantoche se ne avvertì il Ministro della P. I. L'affresco dei *Profeti* nel Palazzo dei Papi, che ha già perduto una figura, minaccia rovina, e così i pochi dipinti murali che ornano la cattedrale deperiscono continuamente. A Simone Martini si attribuisce quello nel timpano della porta centrale, che subisce i deleterii effetti dell'aria a cui trovasi esposto. Speriamo si prendano con una certa prontezza i provvedimenti necessari se non si vuol vedere scomparire cimeli importanti pel patrimonio artistico di Francia in particolare e per la storia dell'arte in generale.

Il Prof. Sayce pretende di aver ritrovato la località ove sorgeva l'antica Meroe, fra Kartum e l'Atbara. Difatti, scavandosi in quel posto, vennero in luce avanzi di mura, resti di un tempio, sfingi, statue, iscrizioni che avvalorano l'opinione del dotto professore.

Tutti coloro che hanno a cuore la integrità dei tesori accumulati nel Palazzo del Louvre non cessano di protestare perchè, contrariamente alle ripetute promesse fatte, il Governo non toglie gli uffici e i ministeri la cui vicinanza riesce pericolosa alle collezioni. È proprio il caso di citare il vecchio detto: tutto il mondo è paese. Se in Francia non si pensa a provvedere, che cosa si fece e cosa si fa in Italia dopo le tristi, dolorose, esperienze di Torino?

A. B.



DALLA GERMANIA

Una collezione importante, finora sconosciuta al pubblico, è stata inscritta nell'inventario di opere artistiche del regno di Sassonia. Essa si trova nel castello di Gantsig presso Seitschen nel circondario di Bautzen, ed è posseduta in via fidecommissaria dai conti Schall - Biaucour. Nel fascicolo d'ottobre della " Zeitschrift für bildende Kunst ,, Hans Baumann ne riferisce così: « L'opera di maggior valore della collezione è un ritrattino di Rembrandt, rappresentante, a mezza figura, sua madre con un libro in mano: il costume fantastico, lo spiccato carattere, l'esattezza del modellato e la finezza del colorire lo dimostrano opera giovanile dell'artista eseguita fra il 1629 e il 1630. »

Il ritratto di giovine donna ornato di perle, pure dato a Rembrandt, non è forse che una copia di una sua opera perduta; l'iscrizione che vorrebbe attribuirgli il quadro é posteriore. L'opera più antica della collezione è un piccolo " Cristo alla colonna ,, segnato dall'olandese, imitatore dell'arte italiana, Jan Gossaert, con la data 1527, finora noto soltanto da copie.

Un grazioso quadretto rappresentante un'operazione al piede di un satiro, si può, da una incisione analoga, precisare come opera del raro Barthel Sprangert di Anversa. Una popolata *Adorazione dei Magi* va data al singolare e immaginoso Pieter Brueghel il vecchio. Anche di Jan Brueghel la collezione ha un quadro, una scena autunnale; di artisti di Haarlem due ritratti di Jan Verspronk, un quadro satirico di Salomon de Bray, un paesaggio di Salomon Ruisdael, una notevole scena di bevitori di Isaak van Ostade, e una rissa in una bettola di Jean Steen. Cornelis Saftleven è rappresentato da un lavoro giovanile, Abraham de Hondt da un quadro firmato. Di Filippo Wouwerman v'è una piccola *Osteria* con sfondo di colline; di Alberto Cuyp un bel *Cavaliere sulla prateria*; di Aert van der Neer una delle sue migliori marine col monogramma; un paesaggio tra le dune rappresenta Jan van der Meer, un « *Giudizio di Paride* Herman van Svanemvelt; una vecchia che fila Hendrik Bloemaert.

Una scena soldatesca con capitano furioso è segnata come opera di Jacob Duck. Altri quadri di genere sono: una vecchia che cuce di Cornelis Bega, un ragazzo che soffia bolle di sapone di Gaspar Netscher, una fanciulla presso l'indovina, del più giovane Frans van Mieris. Fra le opere tedesche sono da ricordare: il ritratto di un signore con due garofani rossi, evidentemente della scuola del basso Reno, e una mezza figura di donna della metà del secolo XVI. Fra gli artisti del secolo XVII sono rappresentati Rosalba Carriera, Raphael Mengs, J. H. Tischbein e Anton Grafb.

A.

Una polemica vivace — forse anche troppo — s'è accesa in questi giorni fra due studiosi d'arte. Benchè non sia possibile riassumere gli argomenti minuti, numerosi, particolareggiati sui quali da una parte e dall'altra si basano le accuse, saremmo tentati a darne più che un cenno fugace pel fatto che questa volta si può forse assurgere dalla polemica personale a più elevate considerazioni sul metodo di una parte degli studi moderni. Ma le considerazioni non sarebbero del tutto allegre, anche pel fatto che oggi vediamo attaccato, da un giovanissimo, un vecchio studioso dell'arte nostra con veemenza insolita e che esce dai limiti di quella urbana polemica che sola può dar calore e vita anche alle questioni d'arte. Ci limitiamo perciò a ricordare come i frequenti appunti all'opera di Lionello Venturi « *Le origini della pittura veneziana* » (della quale in queste colonne si parlò a lungo a suo tempo) direttigli dal prof. Laudedeo Testi nel suo recentissimo libro (del quale avremo a occuparci presto) « *Storia della pittura veneziana* » Parte I: *Le origini*, edito riccamente dall'Istituto It. d'Arti Grafiche di Bergamo e distinto col primo premio dal R. Istituto Veneto di scienze lettere ed arti, abbian provocato le proteste del giovane critico.

Lionello Venturi non si stette pago di ribattere, con gli argomenti che a lui sembravan migliori, gli appunti del prof. Testi; la polemica ne avrebbe guadagnato in serietà; ma egli non seppe trattenersi dall'attaccare il suo contradditore con una fraseologia che per rispetto ai nostri lettori ci guarderemo ben dal ricordare. Il Testi risponde con un lunghissimo, stringente articolo dal titolo: *La malafede nelle polemiche di Storia dell'arte*, nel « *Giornale del Popolo* » di Parma del 18 marzo u. s. e in sede più opportuna prepara nuove argomentazioni alle sue tesi artistiche.

BIBLIOGRAFIA

A. Giussani. — *Il priorato di S. Nicolò di Piona.* — L'ingegnere Giussani, R. Ispettore dei monumenti e scavi per il Circondario di Como, pubblica in un elegante fascicoletto, copiosamente illustrato, questo suo scritto comparso già nella *Rivista Archeologica* comense. Esso fa brevemente la storia di tale insigne monumento, ne discute le origini, ne descrive i particolari architettonici con cura e dottrina. Come si sa il chiostro venne di recente restaurato con fondi ottenuti dal Governo, da enti pubblici e da privati sottoscrittori.

A. Schiapparelli. — *La casa fiorentina e i suoi arredi nei Secoli XIV e XV* - Vol. I con 147 illustrazioni - Firenze, Sansoni 1908. — Questo primo volume dell'opera dello Schiapparelli, che fa parte della *Biblioteca storica del rinascimento* diretta da F. P. Luiso, è uno studio accurato e minuto della casa fiorentina considerata esternamente e internamente. L'Autore comincia col descrivere le costruzioni a Firenze nel trecento e quattrocento, l'aspetto loro che varia secondo la condizione degli abitanti, il materiale impiegato — legno, mattoni e più tardi la pietra — le varie parti, soffermandosi a parlare delle diverse forme usate nei tetti secondo le epoche. Passando poi all'interno, lo Schiapparelli esamina nelle camere dapprima quelli ch'egli chiama i complementi dell'edifizio, come i camini di cui l'uso divenne generale solo nel XIII e XIV secolo, le finestre ricoperte di panno (d'onde impannata) poi di vetro (s. XV), i soffitti e le pareti colle loro differenti decorazioni. Quindi sono minutamente studiate le suppellettili, i mobili, le tappezzerie, i cassoni, le ornamentazioni pittoriche o scultorie. Le note abbondantissime, i riferimenti alla bibliografia, le numerose illustrazioni ricavate dai più noti quadri ed affreschi o riproducenti oggetti di private e pubbliche raccolte, rendono questo libro prezioso per chi desidera conoscere l'ambiente in cui si svolse la vita fiorentina nel XIV e XV secolo. *g. c.*

Henry Thode. — *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke.* Berlino, G. Grote, 1908.

Come l'autore stesso ci avverte nella prefazione, questi due volumi nacquero dalla necessità di approfondire le ricerche d'indole storica e critica fatte finora intorno alle opere di Michelangelo (e specialmente quelle intorno ai disegni) apparsa all'autore nell'atto di raccogliere il materiale per il terzo volume della sua opera su " Michelangelo e la fine del rinascimento ,,. Si trattava, osserva il Thode, di riunire e ordinare le molte notizie finora pubblicate, farne l'esame critico e accordarle con le informazioni derivate dalle fonti letterarie.

Questo lavoro ha condotto alla compilazione di un vero e proprio inventario delle opere di Michelangelo, diligentissimo, e, crediamo, definitivo; da considerarsi, come avverte ancora l'autore, un'appendice e un complemento del terzo volume dell'opera ricordata più su. In quello troveremo la critica estetica dell'opera michelangiolesca e la riproduzione delle " cose particolarmente importanti ,, ; i presenti volumi essendo affatto sprovvisti di illustrazioni. La qual cosa rende talvolta difficile seguire l'A. nel suo esame e nei suoi confronti, particolarmente là dove si tratta di disegni ancora inediti; ma il Thode se ne giustifica osservando che per fornire il suo libro d'illustrazioni sarebbe stato necessario riprodurre, dalla prima all'ultima, *tutte* le opere di Michelangelo; impresa per molte ragioni assai difficile, e, del resto, già tentata da altri.

Il Thode, nel suo libro, ha studiata la produzione michelangiolesca seguendo l'ordine cronologico; dando tuttavia la precedenza, oltrepassati i due primi periodi, alle grandi opere: quali il monumento a Giulio II, la volta della Sistina, le tombe medicee, il Giudizio finale, la facciata e la libreria di S. Lorenzo; che egli esamina tutte di seguito. Per ognuna di esse, e per le altre ancora, raccoglie dapprima i dati storici, esamina quindi tutti gli studi e i disegni che si riferiscono all'insieme e ai particolari; cita le imitazioni o le copie; studia le fonti dell'ispirazione; infine scruta l'interpretazione, il significato allegorico dell'opera, non dimenticando di citare i giudizi e le interpretazioni di numerosissimi critici e studiosi.

Il Thode ricorda anche le opere che per lungo tempo vennero attribuite a Michelangelo e alle quali ormai per comune consenso è negata l'autenticità; inoltre, in un'appendice, enumera i lavori eseguiti da vari artisti per onorare la memoria del grande artista, e i ritratti (busti, medaglie, dipinti, stampe) che ci conservano la sua effigie.

Interessanti le conclusioni a cui l'A. giunse, nella prima parte, (opere giovanili), esaminando il Crocefisso in legno che trovasi tuttora nel coro della chiesa di S. Spirito in Firenze, da lui ritenuta opera indubbiamente michelangiolesca, contro l'avviso di molti. Le stesse deficienze che si riscontrano qua e là nella figura del Cristo, accanto a parti bellissime, rivelerebbero, per il Thode, il lavoro giovanile e quasi necessariamente imperfetto dell'artista di genio.

Qualche mutamento nella cronologia delle opere giovanili l'A. crede nesessario: così per esempio, egli ritiene, contro il parere del Bode, che il " Dioniso col Satiro ,, degli Uffizi sia anteriore al S. Giovannino del Museo berlinese; che l'Eros del Kensington Museum non appartenga, come vorrebbero il Wölfflin e il Berenson, al periodo della Cappella Sistina, ma segni il passaggio fra il periodo giovanile e il periodo fiorentino, nel quale Michelangelo affermava la propria originalità.

A proposito del *David* il Thode nega l'autenticità dei modelli in cera e in terracotta, ritenuti da qualcuno studi preparatori per quell'opera, e dal Thode, invece, imitazione o copie. Così per quella statua egli non trova, fra i disegni, che un solo studio, per il braccio destro, conservato al Louvre e schizzato sul medesimo foglio sul quale è il disegno per il *Davide* di bronzo.

Interessanti sono le ricostruzioni del monumento a papa Giulio II nelle varie fasi per le quali passò il progetto; e l'interpretazione che dà il Thode delle Vittorie e degli Schiavi (II progetto, 1513). Notando come nel sostegno a cui si appoggia il corpo dello " Schiavo morente ,, del Louvre, sia abbozzata la figura di una scimmia, egli pensò che Michelangelo volesse con quella statua significare la Pittura (nel Rinascimento era comune chiamare il pittore *scimmia della natura*). L'autore cita anche un passo del Condivi, che ricorda come ogni figura di schiavo dovesse avere " sua nota ,, ; questo renderebbe evidente l'intenzione allegorica. Gli schiavi avrebbero dunque molto probabilmente dovuto rappresentare le arti e, forse, le scienze, mentre le Vittorie avrebbero, secondo il Thode, significato le virtù, vittoriose sopra i vizi (quest'ultimi rappresentati dalle figure dei vinti calpestati).

Molto diffusamente, com'era facile prevedere, il Thode parla della volta della cappella Sistina, aggiungendo alla nota dei disegni già conosciuti parecchi studi finora trascurati o non ritenuti autentici. Molta importanza l'A. dà alla interpretazione delle singole scene dipinte nella volta, nella quale interpretazione egli talvolta si allontana da altri autori, riferendosi specialmente a passi della Bibbia. Pure alla lettura della Bibbia, molto più che della Divina Commedia, egli attribuisce l'inspirazione del Giudizio finale; il quale egli crede troppo guasto da antichi e più recenti restauri per poter essere giustamente giudicato.

Interessante è la notizia, messa in luce dal Thode, di un progetto finora ignorato, che ha relazione coi lavori per le tombe Medicee. Come attesta una lettera del Fattucci a Michelangelo, si era pensato a innalzare un tempietto che accogliesse le tombe di Leone X e Clemente VII, là dove sorgeva la chiesa di San Giovannino degli Scolopi, (di fronte al palazzo Riccardi) la quale doveva essere demolita. Alcuni disegni conservati nella casa Buonarroti, interpretati dal Geymüller e dal Burger come progetti per il monumento a Giulio II, sono ritenuti dal Thode quali piani per il tempietto, nel quale, secondo una prima idea, sarebbero stati murati i sarcofaghi sulle pareti; secondo una seconda e una terza sarebbe stato eretto un monumento isolato nel centro.

Un'altro capitolo interessante è quello dedicato alla difesa dell'autenticità di molti disegni, dal Wickhoff e dal Berenson (seguiti da Giorgio Bernardini e da Pietro d'Achiardi) attribuiti a Sebastiano del Piombo. Il Thode pensa che Michelangelo avesse ben maggior parte di quanto gli venga riconosciuta nella composizione di molti quadri di Sebastiano del Piombo: e di venticinque disegni, un tempo attribuiti a Michelangelo, poi dai surricordati critici dati a Sebastiano, solo cinque (e con qualche dubbio per tre di essi) egli crede di mano di quest'ultimo. Troppo lungo sarebbe riportare tutti gli argomenti coi quali il Thode difende la sua convinzione; nè si potrebbe riassumerli senza toglier loro chiarezza ed efficacia.

Citiamo, per ultimo, ciò che il Thode pensa intorno alla questione del monumento a Gian Giacomo Medici nel Duomo di Milano. Esso fu, com'è noto, eretto per desiderio di Pio IV

GIOVANNI BELLINI - Il sangue di Cristo.

Galleria Nazionale di Londra.

ALFIERI & LACROIX - Milano

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX APRILE 1909 N. 4

IL LIBRO DI DISEGNI
DI JACOPO BELLINI AL LOUVRE

Res severa, magnum gaudium

Non esprime forse il motto genericamente quanto proviamo rimirando la straordinaria serie di disegni raccolti nel volume di mano di Jacopo Bellini, conservato nel Museo del Louvre? Un volume di un centinaio di fogli, nei quali il padre di Gentile e di Giovanni Bellini rivela tutto sè stesso, come inventore, come compositore di una infinità di soggetti, dai più svariati e dai più ricchi motivi. O non vediamo schiudersi nel medesimo un mondo intero di rappresentazioni ricavate dal reale e dall'ideale, di scene ispirate da soggetti sacri, sia evangelici sia leggendari, riproduzioni di anticaglie, di soggetti mitologici e allegorici, ritratti e via dicendo? Tutti argomenti ch'ebbero a preoccupare la mente del versatile ed espansivo artista, intento a trattarli graficamente per proprio piacere, forse mai, o raramente, col proposito di tradurli dal disegno nella pittura.

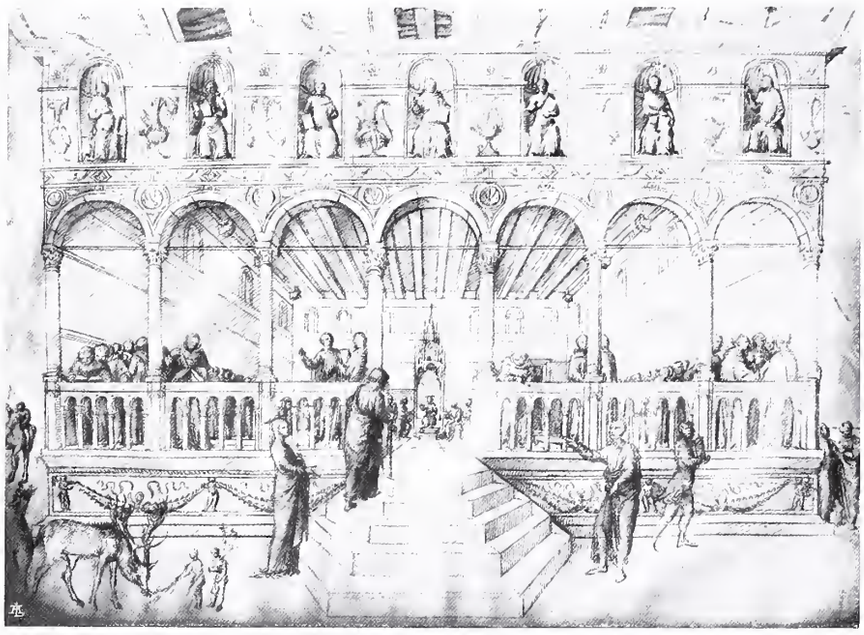


Fig. 1. - JACOPO BELLINI - Gesù fra i dottori.
Museo del Louvre. - Fot. Giraudon.

Ma poichè sappiamo ch'egli esercitò pure l'arte della pittura, siamo indotti a rilevare che nel suo operato si verifica il contrario di quanto è accaduto per la maggior parte degli artisti antichi, cioè che gl'indizi della sua attività ci sono rimasti tramandati assai più nelle opere di disegno che non in quelle di pittura, delle quali parecchie, e certamente fra le più importanti, andarono perdute. E conviene soggiungere, ch'è massimamente in grazia de' suoi disegni che si è concentrata su di lui l'attenzione degli studiosi da parecchi anni a questa parte, da che al volume anteriormente conosciuto, appartenente al British Museum, è venuto ad aggiungersi quello fortunatamente acquistato dal Louvre nel 1884.

Si dà il caso ora, che due eruditi, l'uno indipendentemente dall'altro, hanno voluto accingersi ad illustrare in apposite ragguardevoli pubblicazioni la vita e le opere di Jacopo Bellini. Primo fra noi l'instancabile Direttore Generale per le Belle Arti, Corrado Ricci, secondato per le riproduzioni grafiche dalla ditta dei Fratelli Alinari; quindi il sig. dott. De Golubew, russo, residente a Parigi, parimenti innamorato dell'arte di chi si potrebbe chiamare il padre della pittura veneta del Quattrocento. L'opera completa di quest'ultimo consterà di tre volumi, il primo inteso come introduzione allo studio dei volumi di disegni di Jacopo Bellini, dove saranno riuniti uno studio della vita del maestro, un catalogo de' suoi dipinti e una tavola generale delle materie; il secondo come illustrazione del volume esistente al British Museum; il terzo come illustrazione di quello del Louvre. Per ora non è pubblicata che quest'ultima parte, la quale può essere considerata anche come un'opera compìta in sè stessa. Le pagine del preziosissimo libro vi sono riprodotte tutte quante con una nitidezza che sfida ogni paragone, in dimensioni quasi eguali a quelle degli originali, corredate volta per volta da un'accurata descrizione ed eventuali commenti e dagli accenni bibliografici di autori che ebbero ad occuparsi dell'argomento precedentemente.

Le sue edizioni sono due, uscite contemporaneamente, cioè una in lingua francese l'altra in tedesco. (1)

Un'attrattiva speciale serbata a questi disegni, che si reputano con buone ragioni eseguiti verso il 1450, si verifica nella circostanza, che per essi noi ci sentiamo vivamente trasportati nell'ambiente artistico veneto maturato nella prima metà del XV secolo. E questa impressione noi la proviamo non solo pel modo di concepire e di rappresentare i soggetti, ma eziandìo per l'introduzione dell'ambiente locale, che rievoca l'aspetto di Venezia nei suoi edifici, con tutti i loro graziosi particolari tipici per quella città, nella quale in quel tempo si andava formando uno stile architettonico singolare, frammisto di elementi gotici ed orientali. A questo poi s'aggiunge in più il frutto della passione per l'antichità classica, condivisa dall'autore con gli artisti del tempo, quale si manifestò massimamente

(1) Il titolo della prima è il seguente: VICTOR GOLOUBEW - *Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum. Deuxième Partie. - Bruxelles, G. van Oest et C.ie - 1908.*

nell'ambiente padovano. Così accade spesso che ne' suoi fogli le architetture tengano una parte preponderante con tutte le varietà dei loro motivi, di scalinate, porticati, finestre ad arco acuto o tondo, balconcini, statue, pinacoli, fregi, bassorilievi, ed altri svariati accessori. Vi si manifesta una compiacenza a sbizzarrirsi in mille graziosi motivi, che imprimono all'insieme della scena una ricchezza decorativa stupefacente, da fare nascere nell'osservatore il desiderio di istituire dei confronti con quanto gli è accaduto già di notare talvolta nei luoghi più remoti delle città venete, dove si sono conservate in antiche case e

Fig. 2. - JACOPO BELLINI - Il Crocefisso.
Museo Civico di Verona. - (Fot. Anderson).

palazzi, sia integralmente, sia a frammenti, le traccie di quel medesimo tempo.

L'architettura che si presenta per esempio nel disegno a doppia pagina dov'è raffigurato l'episodio di N. S. giovinetto fra i dottori nel tempio (fig. 1), (1) dà l'impressione di preludere a quanto fu effettuato alcuni decenni più tardi nella chiesa del Santo a Padova nella facciata della magnifica Cappella dedicata al Santo medesimo, ornata di sculture dei Lombardi e d'altri, — facciata costituita da una serie di arcate prospicienti la navata sinistra del tempio, sulle quali s'innalza un muro intercalato da altrettante nicchie racchiudenti singole statue.

(2) Dall'indice antico in fondo al volume è intitolato: *Uno chaxamento come Christo disputa con i dotori.*

Nel soggetto della *Presentazione di Maria al tempio* (tavola XXII) viene impressa solennità all'argomento distinguendo il presbiterio, dove aspetta il sacerdote, me-

Fig. 3. - GENTILE BELLINI - Un turco.
Rritish Museum. - (Fot. Anderson).

diante una separazione segnata da un parapetto con arcate sovraposte, dietro le quali si scorge lo sfondo del coro pentagonale, con finestre bifore in istile ogivale, da

Fig. 4. - GENTILE BELLINI - Una turca.
British Museum. - (Fot. Anderson).

richiamare quanto si vede nella parte più antica in San Zaccaria a Venezia cioè nel suo coro. Ricorrono spesso

Fig. 5. - JACOPO BELLINI - L'Adorazione dei Magi.
Museo del Louvre. - (Fot. Giraudon).

sulla sommità dei casamenti ideati dall'artista i caratteristici coronamenti a falconature in istile orientale. Nella grande rappresentazione dell'Annunciazione si presenta superiormente una cupola che fa pensare a quella di San Marco, mentre nel cortile quivi si presenta un pozzo colla sua caratteristica vera, prettamente veneziana.

Le riminiscenze dell'antico poi fanno capolino in diversi fogli. Un arco di trionfo alla romana, di proporzioni a vero dire non inappuntabili, è introdotto nella storia di N. S. davanti a Pilato, dove non mancano le Vittorie collocate nei pennacchi e i fregi figurati. Altrove merita attenzione un monumento ideato come antico, di forma esagona, trattato con gusto d'incipiente rinascimento, portante quattro statue e una colonna nel mezzo. Le tavole XLIII e XLIV si distinguono alla loro volta come quelle che riproducono medaglioni, stele e cippi alla romana. Sopra uno di questi poi si erge la statua equestre del Gattamelata, della piazza del Santo a Padova.

Mentre in questi non che in una infinità di altri particolari di simil fatta ricorrenti nel libro si riconosce uno studio accurato delle cose reali, che dovevano avere massimamente impressionato la mente dell'artista, non si può fare a meno di rilevare come egli apparisca arretrato, si può quasi dire infantile nella concezione del paesaggio, entro il quale volle figurare un'altra parte delle sue composizioni. Sono per lo più montuosi; ma quelle alture, sempre rocciose, difficilmente si saprebbero riscontrare in natura; le piante poi sono veri scopini che si vanno ripetendo convenzionalmente, come si vede anche nell'unico suo dipinto rimastoci che porga un fondo a paesaggio, quello cioè del suo S. Girolamo penitente, del Museo Civico di Verona (1).

In pochi casi s'incontrano nel libro figure, sia singole, sia aggruppate, prive di uno sfondo di architettura o di paese, e gli è in questi che l'autore ha maggiormente intensificato lo studio delle figure umane e di quelle degli animali, cavalli principalmente, e fantastici draghi.

Gli è in simili fogli che si potranno riscontrare gli elementi più corrispondenti a taluno de' suoi pochi quadri, da legittimare, ove ne fosse ulteriormente bisogno, la stessa sua Madonna di Galleria degli Uffizi, tanto discussa. E, valga il vero, là dove alla struttura del viso della Madonna nelle singole fattezze vorremmo contraporre quelle di una figura di un Davide, occupante l'intero foglio LXXXIII, nonchè l'altra di un Sansone, foglio LXXXVII, — pel viso del Bambino, quasi rapito in estasi, ci viene a taglio ottimamente in confronto il Bambino disegnato a foglio LXX, là dov'è tenuto in braccio dalla Madre (*Mater omnium*) ritta in piedi su tutta l'altezza della pagina, messa in mezzo da due angeli musicanti.

Ma dove l'autore ci si manifesta di

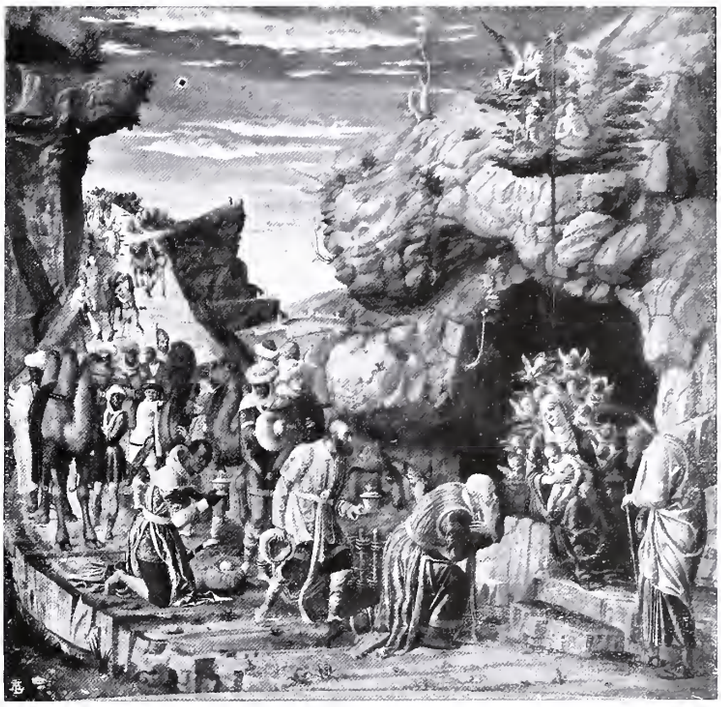


Fig. 7. - ANDREA MANTEGNA - L'Adorazione dei Magi,
Parte centrale del trittico degli Uffizi. - (Fot. Anderson).

Fig. 6. - GENTILE BELLINI - L'Adorazione dei Magi.
Venezia, Galleria Layard. - (Fot. Alinari).

(1) Corrado Ricci, a onore del vero, fu il primo a determinare il quadro per opera di Jacopo Bellini, non ostante lo stato di deperimento in che si trovava. La Direzione del Museo di Verona quindi lo mandò per opportuno ristauro al Prof. Cavenaghi, mercè il lavoro coscienzioso del quale, compensato mediante il benevolo intervento del Cav. Aldo Noseda, si ripresenta ora tale da poter essere vie più chiaramente riconosciuto per opera dell'antico maestro veneto.

vena inesauribile e quale vero precursore e iniziatore di tutta l'arte veneta del XV secolo si è nelle composizioni di figure innumerevoli con cui si compiace animare le sue architetture e i suoi paesi. La varietà, l'abbondanza degli episodi e dei motivi, spiegata nel trattare tanti soggetti, è indizio di una vena di fantasia rara, resa vie più dilettevole a verificarsi da quel profumo di quattrocento primitivo, già improntato di spiccata personalità, che emana da tutto l'insieme, sì da fare dimenticare le imperfezioni della consueta eccessiva lunghezza delle figure, come pure di tante altre deficienze e di sproporzioni in parecchi particolari.

Una disposizione inerente all'acuto spirito di osservazione è quella che si esplica nella compiacenza a ritrarre dal vero nei più variati atteggiamenti gli animali, tanto domestici quanto selvaggi, tendenza codesta invalsa, come è noto, fra gli artisti del tempo in genere e che spicca principalmente nell'operato dei tre insigni capiscuola Gentile da Fabriano, Pisanello e Jacopo Bellini. Nei disegni di quest'ultimo ricorrono spessissimo gli animali, contribuendo notevolmente a conferire vita e amenità alla rappresentazione di soggetti storici o leggendari in molti casi, in altri invece comparendo come studi esclusivi del genere, ispirati non solo dal naturale ma talora anche dal mondo dell'imaginazione, da cui derivano in ispecie i mostruosi draghi.

Non vuolsi dimenticare in fine un singolo esempio, maraviglioso fra tutti, di uno studio relativo al regno vegetale, quello cioè dov'è raffigurato *uno ziglio azuro*, come lo qualifica l'indice antico, ossia un *iris germanica*, secondo il termine botanico. Va dato grande merito qui all'illustratore, il Dott. De Golubew, di averci voluto presentare questo fiore come un facsimile perfetto, cioè colla riproduzione esatta dei colori all'acquarello, con cui venne eseguito dal Bellini e nelle stesse identiche dimensioni. Basterà dire in proposito, che la naturalezza con cui è reso è tale da scavalcare i secoli, sì che si potrebbe credere condotto ai nostri giorni, se non fosse stato registrato già, come si è accennato, nell'indice antico alla fine del volume (1).

Fig. 8. - JACOPO BELLINI - Il battesimo sul Giordano.
Museo del Louvre.
(Fotografia Giraudon).

Fra tutti questi disegni uno solo porge un nesso sensibile con uno dei suoi quadri pervenuti sino a noi, ed è quello rappresentante N. S. crocefisso, che trova il suo riscontro in una tempera del Museo Civico di Verona, della quale si dà un'idea nell'unita figura 2. Il dipinto sgraziatamente, caduto in cattive mani per lo passato, si presenta tutto sciupato da infausta ripulitura, sì che non vi rimane d'intatto altro che il cartellino recante la scritta: OPVS IACOBI BELLINI da fare deplorare la rovina del rimanente.

Che in altri fogli poi siano riposti altri pensieri dell'autore relativi ad opere da eseguirsi in pittura non altrimenti conosciute può darsi, ma nel complesso il suo libro costituisce una vera galleria, compita per se stessa, una grande raccolta portatile, che in primo luogo riassume con copiosi esempi le tendenze e le aspirazioni del tempo nel campo dell'arte, ma ha inoltre una grande importanza per gli accenni alla influenza sull'arte veneta del quattrocento più maturo, che visibilmente vi emergono.

Il più diretto legame colla generazione successiva naturalmente si verifica nei rinomati figli di Jacopo e nella loro pratica dell'arte. In proposito anzi l'attenzione di chi prende ad esaminare il magnifico libro non può a meno di essere richiamata sui procedimenti tecnici con cui la serie dei disegni è eseguita. Si rileverà che l'autore a dare corpo a tanti suoi pensieri si era proposto in massima di servirsi della matita o della punta d'argento, come quella più atta a prestarsi ad eventuali correzioni. Sorge quindi il quesito di sapere se siano pure da attribuire al maestro stesso le riprese a penna della maggior parte dei fogli, o se si debbano ritenere d'altra mano. Crediamo stia nel vero il dott. De Golubew ritenendo che alla mano di Jacopo spetti nella esecuzione soltanto la parte iniziale suaccennata e che il compimento ad inchiostro sia stato fatto più tardi da altri. Per la parte più fina ed accurata di questo processo poi, la quale bene ammette la

Fig. 9. - SCUOLA VENETA - Gesù al Limbo.
Galleria di Padova.

(1) Un altro foglio esemplarmente riprodotto dall'originale nella pubblicazione che ci sta davanti agli occhi è quello a f. LII, dove figura all'aperto un S. Cristoforo gigante col Bambino sulle spalle, eseguito a chiaroscuro su pergamena preparata con fondo di cielo in tinta azzurra normale.

conclusione vi s'abbia a verificare un'arte più progredita di quella di Jacopo, nulla di più naturale che scorgervi l'intervento di uno de' suoi figli. " Erano dessi, come osserva il nostro illustratore, i suoi scolari più cari e più ferventi,

Fig. 10. - CARLO CRIVELLI - La Natività.
Museo Civico di Strasburgo.

i suoi compagni di studio più devoti, e dopo il suo decesso furono pur essi i custodi dei suoi libri di schizzi. Pel maggiore d'altronde si può provare ch'era pratico nel ravvivare colla penna i disegni di Jacopo. Quando nel 1493 il duca di Mantova ebbe a chiedere a Gentile Bellini una pianta in prospettiva della città di Venezia, Gentile s'offerse a cedergli un *Retracto de Venetia* proveniente da suo padre, ma occorreva come diceva, rinforzarlo da prima colla penna, *perche l'e antiquo in modo ch'el non si può affignrare* (1) ...

Questa espressione di Gentile si può applicare adeguatamente ai disegni di Jacopo, di *stil di piombo* (ossia a punta d'argento) che compongono altro suo libro di disegni, conservato ora nel British Museum di Londra, quello stesso cioè che l'Anonimo Morelliano vide nel 1530 in casa di Messer Gabriele Vendramin. La traccia della matita infatti vi è sensibilmente svanita, ma essa non potè essere rinforzata dai suoi figli ed eredi perchè i fogli sono di carta *bombagina,* da rendere per lo meno malagevole il ritocco a penna. Diverso è il caso del libro del Louvre, consistente di fogli in pergamena per la maggior parte, suscettibili ad essere trattati coll'inchiostro e dal primo erede di Jacopo quindi secondo ogni probabilità rinforzati, come si vede, e come avrà fatto col *Retracto de Venetia.*

Volendo ora prendere in considerazione l'influenza esercitata dall'arte di Jacopo sulla generazione seguente, ci piace in primo luogo rievocare il ricordo di certi disegni conservati al British Museum, riconosciuti da critici avveduti per istudi finiti di Gentile Bellini, eseguiti a sottile punta di penna, con procedimento e con intenzione non dissimili da quelli che appariscono nel libro di Jacopo al Louvre, là dove la traccia primitiva a punta d'argento si vede ripresa e determinata col tratto di penna. Interessantissimi i due disegni di Gentile, che si dànno qui riprodotti nelle figure 3ª e 4ª, si possono agevolmente ritenere condotti dall'artista come impressioni riportate dalla sua dimora a Costantinopoli nel 1480, allorchè vi fu mandato dal governo della Serenissima Repubblica, a richiesta del Sultano Maometto II, di cui dipinse l'effigie, ora nella raccolta Layard a Venezia. Dalle loro strane foggie infatti ciascuno intende trattarsi di un Turco e di una Turca rappresentati nei loro costumi nazionali. Sono figure mirabilmente rese e segnate con una finezza veramente da valente artista, nel quale bene si può riconoscere l'autore della grande opera proveniente dalla Scuola di S. Marco, ora a Brera, quella cioè a dire della Predicazione del Santo sulla piazza di Alessandria, che gli servì a contraporre delle turbe di Orientali, prevalenti dal lato destro, a quelle dei Veneziani, schierati dal lato opposto. La nitidezza della esecuzione poi è tale da indurre naturalmente a ritenere, quand'anche non rimanesse più alcuna leggiera traccia di un anteriore procedimento del disegnatore con qualche mezzo facile a cancellarsi, che le figure stesse dovettero essere state preparate a matita, sugl'indizi della quale egli ebbe a compiere in seguito l'opera sua, come deve avere praticato a suo tempo rispetto all'opera del padre, di che ci andiamo occupando, nell'intento di meglio conservarla e determinarne tutte le ingegnose invenzioni.

L'aspetto di questi due disegni nel tempo stesso c'insegna quale evoluzione si fosse effettuata nell'arte durante il periodo di trent'anni circa, trascorsi dall'origine del libro di Jacopo in poi. Negli Orientali del British Museum si manifesta notevolmente accentuato lo studio dal vero nella figura umana in tutti i più minuti particolari per cui apparisce appartenere a quella data regione, a cominciare dal modo proprio di sedere presso quei popoli per venire a tutto quanto si riferisce al più determinato arredamento personale, per cui non sono dimenticati nella figura maschile neppure gli orli dei chiodi sotto le scarpe, presso quella femminile le collane, le striscie dei panni e vi sono persino indicati dalla mano medesima i colori

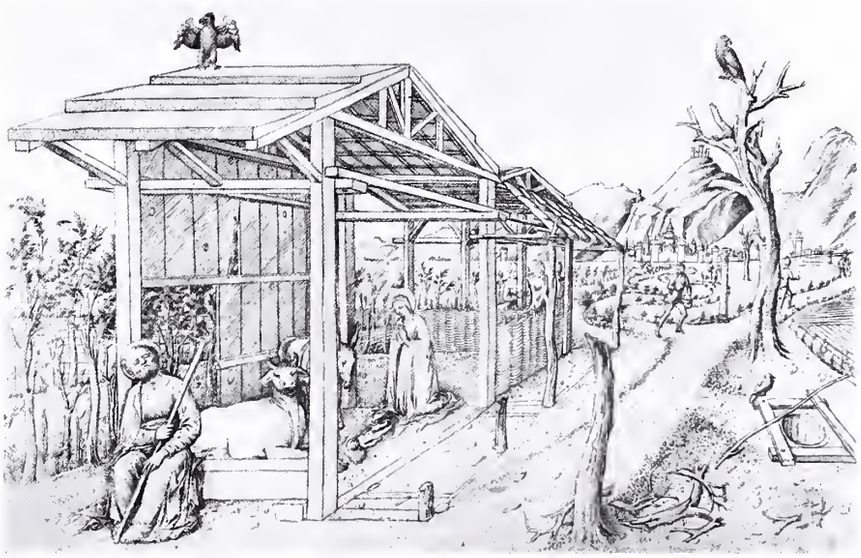


Fig. 11. - JACOPO BELLINI - La Natività.
Museo del Louvre.

rispettivi, *rosso, oro, arzento,* indicando quest'ultima parola precisamente la forma del dialetto veneto, per *argento.*

I due disegni accennati non sono certamente se non una parte di una serie di studi da costumi orientali, fatti da Gentile, poi che di altri di analogo tipo si ha indizio

(1) *Archivio Storico dell'Arte*, I, p. 276.

in alcuni fogli delle raccolte del Louvre e dell'Istituto Städel di Francoforte, per quanto si qualifichino per semplici riproduzioni da originali del maestro ove si confronti la loro fattura, ben inferiore a quella dei fogli di Londra.

Il nesso che corre fra i disegni di Jacopo e certe opere di Gentile d'altronde si avverte anche altrimenti; in ispecial modo lo riscontriamo in una composizione del padre, riferentesi alla complicata scena dell'Adorazione dei Magi, col loro seguito a piedi e a cavallo (tav. XXX) (fig. 5) la quale, massimamente nel modo come vi è composta la Madonna col Bambino ci fa pensare al quadro di Gentile che fa parte della Galleria Layard in Venezia (fig. 6). Nè vi sarà chi non pensi spesso al genero di Jacopo, Andrea Mantegna, sfogliando lo stesso libro e che dalla stessa scena fra i disegni non ricorra col pensiero alla parte centrale del trittico dell'artista padovano, che si trova nella Galleria degli Uffizi (fig. 7).

Il più insigne artista veneto del Quattrocento del resto, l'immortale Giovanni Bellini, vuole pure essere considerato nei suoi rapporti col padre suo. E' certo che ne' suoi anni più giovanili gli si accosta e ne ritrae moltissimo a modo suo. Dal padre infatti e non da altri egli adotta quelle forme delicate ed esili del corpo umano, che appariscono sensibilmente nelle primizie della sua attività. Due opere anzi tutto stanno ad attestarlo, e sono quelle di una Madonna col Bambino seduto sopra un parapetto, appartenente ad una raccolta privata di Milano, quindi quella certamente dello stesso tempo, rappresentante N. S. ritto in piedi, in atto di tenere la croce sul fianco sinistro, mentre dal costato a destra vedesi sgorgare il sangue entro un calice tenuto da un pietoso angelo inginocchiatogli da canto (v. tavola). E' una delle cose preziose dell'arte primitiva, appartenenti alla Galleria Nazionale di Londra, da presumersi eseguita da Giovanni quando muoveva i primi passi nella sua produttività artistica e non vi aveva per anco estrinsecato la sua fisionomia individuale, seguendo invece ingenuamente il gusto e le forme de' suoi predecessori.

E in vero in questo quadro si fanno sentire massimamente gli esempi ricevuti dal padre, tanto nella figura lunga e scarna del Redentore, quanto nel fondo, co' suoi particolari. Per quanto concerne la figura anzi non si saprebbe farne un confronto più persuasivo di quello che ci offre nel libro di Jacopo il foglio dov'è rappresentato il Battesimo di N. S. nel Giordano (fig. 8), una delle più incantevoli composizioni in tutto il libro, grazie all'armonia celestiale che regna fra le due figure dei protagonisti e il coro di angeli che li circonda, degno all'intutto dell'angelico Fra Giovanni da Fiesole. Qui gli è sulla figura del Cristo e sulla sua struttura corporea che conviene l'osservatore rivolga la sua attenzione, per verificare la stretta dipendenza, l'intima relazione che corre fra la medesima e quella di Giovanni nel suo quadro, quasi infantile, della National Gallery. — Momento memorabile nello sviluppo della pittura, poi che segna il principio di quelle aspirazioni da cui si svolse poi in continuo progresso la mirabile attività del più grande fra gli artisti veneti del XV secolo.

Un addentellato ulteriore delle composizioni del libro con diverse opere della scuola non sarebbe difficile a riscontrarsi. Per non dilungarci soverchiamente ci contenteremo di addurre qui solo due altri esempi comparativi, particolarmente notevoli.

La Galleria comunale di Padova fra i molti quadri antichi ne contiene uno, a forma di tavola da cassone, dov'è raffigurata la scena di N. S. che va a liberare i condannati al Limbo (fig. 9), tolta quasi di peso da una delle composizioni di Jacopo Bellini, o almeno intesa in modo da aversi a constatare ispirata dal disegno corrispondente alla tavola XIX della pubblicazione di che si ragiona. Vi si notano bensì delle differenze, il quadro di Padova innanzi tutto essendo assai più largo che alto, contrariamente al disegno. I monti quindi sono più schiacciati nel primo e nel lato sinistro apparisce maggiore sfoggio di fantastiche figure di diavoli; ma il Cristo nel suo atto di liberatore e l'uomo che regge la croce si corrispondono, e certo non per puro caso. Il pittore del resto non sembra artista di grande levatura.

Ben migliore è invece quello che veniamo ad evocare da ultimo, presentando qui, nella figura 10, una pregevole *Natività* di Carlo Crivelli, ora appartenente al Museo Civico di Strasburgo. Ben che insolito il soggetto al pittore delle Madonne, o sole o accompagnate da Santi, pure vi sono bene impressi i suoi caratteri e l'opera è tanto più interessante in quanto ci presenta l'autore sotto un nuovo aspetto. Mentre un angelo adolescente con bel garbo si appresta ad introdurre nella capanna i pastori, sul piano anteriore giace il bue in tutto il suo duro realismo. Nel mezzo è S. Giuseppe dormiente, e la Vergine in pio atto di adorazione contempla il piccolissimo neonato giacente davanti a lei. E chi non rimarrebbe colpito dalla flagrante somiglianza di quest'ultima microscopica creatura, con quella che ci apparisce in uno dei disegni di Jacopo (fig. 11)? Persino la collocazione del corpicino in linea sbieca si corrispondono; mentre negli accessori poi tutto è diverso, e là dove il Crivelli si compiace di sbizzarrirsi in isvariati accessori ricavati dal mondo reale, il nostro Jacopo anco una volta ci rivela la sua speciale maestria nel disegnare dal vero gli uccelli di rapina, ponendone uno sopra un albero, l'altro sopra il tetto della capanna. È l'aquila, che l'artista doveva essere esercitato a ritrarre, come noto emblema di quella potente famiglia degli Estensi di Ferrara, cui egli ebbe a prestare, come si sa, i suoi servigi, a gara col veronese Pisanello.

GUSTAVO FRIZZONI.

L'"ASSUNZIONE,, IN S. MARTINO A BOLOGNA
SAREBBE VERAMENTE DEL COSTA.

È noto che la tavola rappresentante l'Assunta e gli Apostoli nella chiesa di S. Martino a Bologna è stata ed è tuttora attribuita a diversi maestri senza che finora la critica si sia in tutto messa d'accordo. Da principio era data al Perugino, ma l'attribuzione troppo evidentemente erronea fu abbandonata. Il Morelli, più giustamente, l'ascrisse a Lorenzo Costa; Corrado Ricci, nella sua *Guida di Bologna* (3. ed. Bologna, Zanichelli 1893) notava qualche affinità della bella tavola col Costa del quale trovava qualcosa, non però propriamente la sua mano, ma la sua influenza e mostrava il convincimento che la preziosa pittura appartenga al Chiodarolo del quale avrebbe il colorito, i tipi, lo stesso piegare delle vesti. Il Berenson invece attribuisce in parte il dipinto al Costa. Adolfo Venturi dianzi e anche di recente (ne *L'Arte* 1908, fasc. VI) scarta senz'altro l'attribuzione al Costa e assegna il quadro, come il Ricci, al Chiodarolo.

Il documento del 1506 che abbiam rintracciato molti anni sono nell'Archivio di Stato di Bologna (Sezione Demaniale, PP Carmelitani di S Martino Maggiore, Busta 121-3603 in *Campione A* c. 189 v.) toglie ogni dubbio che una tavola, in San Martino, — e quasi sicuramente deve trattarsi della nostra che non fa parte di cappelle private ma appartenne sempre *alla chiesa* — fu ordinata al Costa che ne riceveva il relativo compenso in 5 ducati d'oro. Ecco il documento trascritto per intero e che fin dal 1899 avevamo ricordato, senza riportarlo per esteso (*L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*, 1899):

« *1506. - Maestro Lorenzo dicto Costa pictore excellentissimo de havere dal Convento Ducati 5 d'oro in oro ovvero lire 17 s. 10 et questo per una promessa gli havemo fatto noi priore frate Augustino da Bressa in nome de ser Ipolito di Grassi a conto de la tavola nostra, et eossi prometemo di pagarli al predicto a questo natale chi vene.*

videlicet 1506 a di 24 d. *L. 17 s. 10* »

Può darsi che la tavola — che non è fra le più spiccatamente costesche — non sia stata eseguita del tutto dal Costa, ma par certo che a lui si debba l'idea e gran parte dell'esecuzione se non vogliamo togliere qualunque valore al documento. Verosimilmente solo il Berenson colse nel segno.

F. MALAGUZZI VALERI.

ARTISTI LOMBARDI DEL PRIMO CINQUECENTO CHE OPERARONO NEL VENETO.

I.

LO PSEUDO-BOCCACCINO*

Una delle più interessanti questioni intorno ai pittori lombardi che diffusero nel Veneto gli insegnamenti di Leonardo da Vinci è quella del pittore dal falso nome. Falso non solo perchè nato dall'errore, che ne accomunava le opere con quelle del pittore cremonese; ma anche

PSEUDO-BOCCACCINO - Madonna col devoto.
Venezia - Chiesa di S. Lazzaro degli Armeni.
(Fotografia "Rassegna d'Arte,,)

perchè poco rispondente al suo carattere artistico, tanto che si dovrebbe mutare, se non fosse la speranza di trovare prima o poi il vero nome.

Due opere ignote agli studiosi, che di recente ho vedute nel Veneto, e credo siano da attribuire all'incognito lombardo, non giovano però, insieme a tante altre che si conoscono, a fare luce intorno alla sua persona.

Uno dei nuovi dipinti è una Madonna col devoto, rimasta sinora inosservata in fondo un corridoio del romantico convento dei padri Mechitaristi armeni nell'isola di S. Lazzaro. Basterebbero i ricciuti angioletti che sostengono il drappo azzurro e la testa di Gesù Bambino, a rendere facile ed evidente l'attribuzione del nuovo dipinto. Ricorda il ben noto Sposalizio di Santa Caterina, ora coi santi laterali a San Stefano, e la Madonna coi divoti del Museo di Napoli. Il ritratto del committente è fatto con lo stesso spirito e ugualmente sono disegnate le mani, con certa secchezza, e le dita sottili e dure come rebbi di forchetta, ma grandi e nobili.

La faccia della Vergine è meno lombardamente larga e ridente di quella dello Sposalizio, ma il bimbo ha i capelli di un rosso di rame, da far pensare agli angeli di Gaudenzio Ferrari. Il tessuto dei panni è sottile, come di seta, ed ha le solite piegoline; i colori sono chiari, vivi, lucenti, sopratutto nel mantello della Vergine azzurrino con risvolti gialli.

È un quadretto grazioso e devoto, che piace.

L'altra opera, che credo dello Pseudo-Boccaccino, è a Bribano nel comune di Sedico, tra Feltre e Belluno, in una chiesetta dedicata a S. Niccolò.

La bella costruzione in mattoni ha gentilezza ancora quattrocentesca nella semplicità degli elementi decorativi.

Dentro è tutta bene arredata con banconi e dossali nella prima parte, e con una cancellata che rinchiude l'al-

PSEUDO-BOCCACCINO - Madonna.
Venezia - Chiesa di S. Stefano, Coro.

tare. Sino dall'origine l'oratorio doveva essere proprietà della nobile famiglia Buzzati, che, già tempo, credette di poter vendere l'altare e lo fece portare a Venezia. Ma la popolazione si levò a rumore, destò le autorità ed ottenne che fosse rimesso a posto. È infatti opera pregevolissima dei primi decenni del cinquecento con colonne, cornici e riquadri del più fine gusto decorativo, e conserva intatta la vecchia doratura.

* Vedi: W. Bode. *Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda: (Lo Pseudo Boccaccino). Arch. Stor. dell'Arte* 1890, p. 193.
G. Frizzoni. *Giovanni Morelli e la critica moderna. (Arch. Storico dell'Arte,* 1897, p. 98-103).
L'elenco completo delle opere finora note dello Pseudo-Boccaccino, benchè non tutte di sicura attribuzione, ci è dato da B. Berenson: *North Italien Painters of the Renaissance,* 1907, p. 168-169.

Nel mezzo vi sta, bene incorniciata, una tavola con la Madonna (1). La testa della Vergine sembra un po' piccioletta a confronto della mano che coglie i fiori dal bel vaso e dell'altra che tiene il bimbo, piccolino e vivo come quello dello Sposalizio di S. Stefano.

I caratteri lombardi appaiono meglio nei colori che nelle forme. Queste avvicinano il dipinto a Madonne del Cima e dei Vivarini; anzi il Bimbo col nasino levato ricorda ancora quelli del vecchio Bartolomeo. Ma il contrasto tra i colori chiari e vivi, del bianco fazzoletto sulla tenda verde, del manto azzurro chiaro col giallo canerino dei risvolti e del rosso granato del vestito con la vesticciola del bimbo di un verde tenero e bello, è più delicato di quello che usino i pittori veneziani. Si penserebbe, pel colore, ad Andrea Solario; se non fosse un certo fondo brunetto delle carni, e sopratutto del volto della Vergine, invece dell'opalino perlaceo del grande pittore. Sono gli stessi colori, e lo stesso tono delle carni del quadretto degli Armeni; e lo Pseudo-Boccaccino si riconosce facilmente, e nel modo largo di volgere i panni, ma con pieghe taglienti e lumeggiate al sommo, e nelle mani, e nel modo un po' duro e deciso di segnare i contorni.

PSEUDO-BOCCACCINO - Madonna coi devoti.
Napoli - Pinacoteca del Museo.

BRIBANO - Chiesetta di S. Niccolò.
Fotografia "Rassegna d'Arte,,

(1) Misura m. 0.46 per m. 1.10.

Ai lati della tavola centrale ne stanno due altre di ugual larghezza, ma più alte, con i Santi Niccolò e Rocco. Se quella di mezzo presenta dei guasti e alcuni punti dove il colore è caduto, le tavole laterali sono assai più rovinate e oscurate per ridipinture e guasti della vernice. Si sta studiando come sia possibile rimediare. La figura di S. Niccolò, risponde e per l'atteggiamento e per molte altre particolarità, a quella di un santo vescovo nella pala della Madonna in trono ora a San Pietro Martire di Murano e già a S. Cristoforo in isola sull'altare dei barcaioli (1); ma sì questa, come l'altra di S. Rocco, mostrano un'arte più evoluta tanto da ricordare figure e modi del Palma vecchio.

Ma qui, a ricondurci allo Pseudo-Boccaccino, abbiamo un altro elemento nel paesaggio che nella tavola della Vergine, nel modo un po' sommario di fare i monti, ricorda quello della Madonna della Galleria Estense a Modena (2), e nel San Rocco non si discosta dalla finezza di quello dello Sposalizio di Santa Caterina anzi mostra gli stessi alberelli lunghi con rade foglie campeggianti nell'aria.

BRIBANO - Chiesetta di S. Niccolò.
Altare.
Fotografia "Rassegna d'Arte,,

Tutto porta a credere che l'altare e i dipinti sieno stati fatti originariamente per la chiesetta, appena costruita al principio del cinquecento.

Alla fine dello stesso secolo lo si rimaneggiò; si aggiunse, in alto, la parte di coronamento e, in tempo più tardo ancora, si pose il pagliotto di cuojo dorato e dipinto.

(1) Anche le ricerche d'archivio intorno a questa pala già fatte dal Ludwig e dal Paoletti e ripetute da me riuscirono infruttuose.
(2) Vedila riprodotta in *Arch. Storico dell'Arte* 1897 p. 101.

La bellezza dell'insieme, la perfezione dell'intaglio, la diligenza squisita con cui è intarsiata e dipinta la cornice intorno alla Madonna, alla maniera veneziana, ci fanno dubitare che tutto sia stato disegnato ed eseguito a Bribano. Più facile ci sembra che tutto l'altare sia opera invece, di una delle più rinomate botteghe di Venezia, alle quali anche i nobili di terraferma ricorrevano per adornare le case e gli oratori.

È difficile credere che lo Pseudo-Boccaccino si sia recato lassù di persona, dato sopratutto che nei paesi circonvicini nulla, per quello che io mi sappia, si trova che nè alle pitture nè agli intagli della nostra chiesetta corrisponda.

Il dipinto di S. Lazzaro degli Armeni, che proviene da una piccola raccolta formata a Venezia da un ricco armeno nel secolo passato, come l'altare di Bribano, ci dànno nuova prova che l'attività dello Pseudo-Boccaccino si è svolta quasi esclusivamente nel Veneto.

Due soli dipinti, che ora generalmente si attribuiscono a lui, ma non con tutta sicurezza, erano in pubblico luogo a Milano: l'Adorazione dei Magi e il Battesimo di Gesù, dati già senza fondamento a Niccola Appiani, e venuti a Brera, dalla Chiesa della Pace (1).

BRIBANO - Chiesetta di S. Niccolò. Madonna.
Fotografia "Rassegna d'Arte,,

A Venezia, oltre che la grande e bella pala d'altare di S. Cristoforo in isola, ora a Murano, già da noi ricordata, v'erano in pubblico le pitture che adornavano l'organo di S. Basegio date dalle vecchie Guide ai Vivarini, se da S. Basegio proviene quel frammento, dipinto da entrambi le parti, con un bellissimo angelo ed un santo, attualmente a Berlino nel depositario di quella Galleria imperiale.

L'unico quadro datato è la bella *Lavanda dei piedi* della R. Galleria di Venezia segnata MCCCCC. In esso, forse più che negli altri dipinti, sono manifesti elementi tratti direttamente da Leonardo da Vinci, in alcune teste degli apostoli tolte dalla Cena.

Il dipinto è di una secchezza di disegno ancora tutta quattrocentesca; e se lo confrontiamo con la grande pala di S. Pietro Martire, dobbiamo crederlo di non pochi anni anteriore. La pala mostra chiaramente che il pittore si è venuto acclimatando all'arte veneziana. Mentre nella *Lavanda* agli elementi lombardi si aggiungono altri derivati da Alvise Vivarini e dal Basaiti, nella Madonna coi santi, sopratutto in S. Giorgio, si manifesta l'imitazione di Giorgione, e tutto si fa più veneziano e cinquecentesco.

Ho potuto vedere a Treviso, ancora in proprietà di privati, la grande tela molto danneggiata con la Cena d'Emaus che già il Bode esaminò nel 1890 a Venezia, presso l'antiquario Marcato, e giustamente attribuì al nostro pittore. In essa alcune figure sono vicinissime a quelle della *Lavanda* e ricordano quindi Leonardo; ma non all'Ultima Cena, ma ben più si accosta l'insieme colla Cena d'Emaus di Benedetto Diana erroneamente data al Bellini a S. Salvatore a Venezia; e segna quasi un passaggio tra il dipinto del 1500 e la pala di San Pietro Martire.

È notevole che le pitture dello Pseudo-Boccaccino sieno nei vecchi cataloghi attribuite al Perugino: così la *Lavanda* così la Madonnina degli Armeni.

Anzi, in un vecchio elenco della Raccolta Manfrin, dalla quale proviene la *Lavanda*, è detta del *Perugino veneziano*. Vien fatto di pensare a quel *maistro Piero Peroxini depentor*, al quale, secondo il documento del 9 agosto 1494 (1), i provveditori del Sal commettevano di dipingere nella sala del Gran Consiglio alcuni ritratti dei Dogi e le grandi Storie di papa Alessandro III perseguitato dal Barbarossa e dalla Battaglia di Spoleto. Non sembra credibile (2) che l'incaricato fosse lo stesso Pietro Vannucci, ma altro pittore di simile cognome che dovette lasciare più opere a Venezia malauguratamente andate perdute.

D'altra parte il Bode ha giustamente osservato che nel modo di fare le pieghe lo Pseudo-Boccaccino si avvicinò qualche volta di fatto al Perugino e le due belle figure della tavoletta di Berlino ne sono una prova. Venuto forse di Lombardia, non è improbabile che il nostro

BRIBANO - Chiesetta di S. Niccolò. S. Niccolò.
Fotografia "Rassegna d'Arte,,

BRIBANO - Chiesetta di S. Niccolò. S. Rocco.
Fotografia "Rassegna d'Arte,,

(1) F. Malaguzzi Valeri - *Catalogo della Pinac. di Brera*, Bergamo, 1908 p. 192.

(1) Lorenzi: *Monumenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, 1869, Doc. N. 237.

(2) Vedi Milanesi: *Vasari, Le Vite*, Firenze 1878, Tom. III, p. 614.

incognito pittore abbia viaggiato qua e là raccogliendo elementi da parecchie scuole: simile anche in ciò a Bar-

PSEUDO-BOCCACCINO - Pala d'altare.
Murano - Chiesa di S. Pietro Martire.

tolomeo Veneto col quale, sopratutto in certe teste riccinte, ha qualche somiglianza, e al Bramantino al quale pure, come è stato già notato, in alcune parti s'accosta.

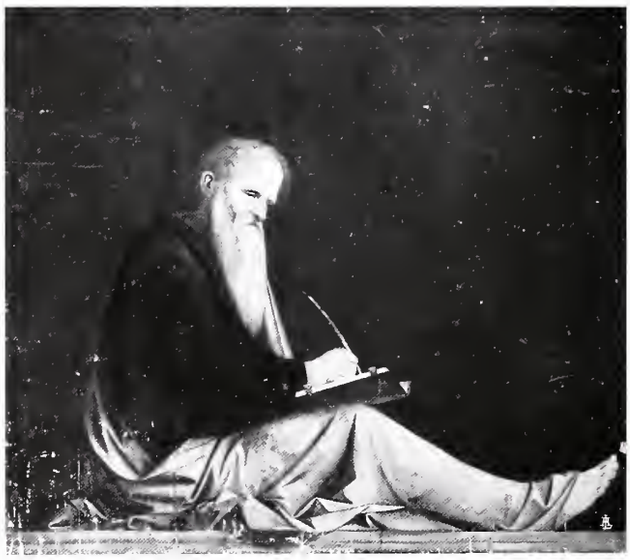
PSEUDO-BOCCACCINO - La lavanda dei piedi.
Venezia - RR. Gallerie.

PSEUDO-BOCCACCINO - Portella d'organo.
Berlino - Museo Imperiale.

Ma, senza dati sicuri, è troppo difficile procedere più oltre nelle indagini, ed io mi debbo accontentare di quel poco che ho raccolto di nuovo. (*)

GINO FOGOLARI.

(*) A proposito di quel *maistro Piero Peroximi depentor*, il Corner (*Le Chiese di Venezia* Tav. VI, pag. 352) descrivendo i dipinti che adornavano l'antisala della Scuola di San Giovanni Evangelista coi miracoli della reliquia della croce, ora portati alle R. Gallerie, ricordandone uno bruciato in cui doveva essere rappresentato un naufragio, e i superstiti che veneravano la Croce salvatrice dice precisamente che quel quadro era stato fatto « l'anno 1494 de man de un Perosino ». Vedi intorno all'interessante questione: G. Gerola – *Francesco Verla* – *Arte* 1908, pag. 330.



PSEUDO-BOCCACCINO - Portella d'organo.
Berlino - Museo Imperiale.

Richiamiamo l'attenzione dei lettori sul nostro annuncio nell' ultima pagina gialla di questo fascicolo riguardante le nostre nuove grandi riproduzioni a colori delle più importanti opere dell'arte classica.

L'ARTE IN SICILIA.
L'ARTE SACRA SICILIANA DEL XII SECOLO.

I.

Camillo Boito in un suo scritto quasi polemico (1), combattendo la strana teoria dell'abate cassinese Domenico Gravina (2), che faceva risalire al sesto secolo i monumenti della Sicilia e specialmente il Duomo di Monreale (ricollegandoli a quel periodo di floridezza che l'istituzione dei sei monasteri di Gregorio Magno (3) ed il governo del Basileus d'oriente avevano dato alla religione di Sicilia) affermò che l'arte di quel periodo è arte siciliana nè può altrimenti chiamarsi. Ànno torto dunque coloro che col Gravina poterono chiamarla bizantina, normanna col Serradifalco (4), araba con l'Amari (5). Ànno torto e ragione nello stesso tempo poichè elementi arabi (6) e normanni e bizantini si trovano in quei monumenti ma poichè nè i normanni al Nord, nè gli arabi nell'Oriente, nè i bizantini sul Bosforo crearono quest'arte, essa è arte siciliana, non potendosi certo adoperare il lungo e strano nome di araba-bizantina-sicula-normanna. Ma anche il Boito a me pare che abbia torto, in parte. Egli limita il suo esame alle cattedrali.

CEFALÙ - Duomo.
(Fot. Alinari).

Accanto a queste però altre chiese e non meno notevoli esistono, e chi voglia considerarle tutte e vedere gli elementi primi di quest'arte, cioè l'aggiunzione alla forma basilicale latina delle due piccole absidi laterali bizantine, l'ogiva e la cupola orientale, dovrà riconoscere che questi sono gli stessi elementi dell'arte che, per effetto delle crociate, contemporaneamente si svolse in Palestina (1). Non è dunque negli elementi primi che deve cercarsi la vita propria di quest'arte ma piuttosto nel modo di combinarsi di questi elementi e bisogna ricercare se abbiamo in essa una vera unità.

II.

Il primo criterio che naturalmente si presenti per orientarsi nella varietà delle forme è il cronologico. Si suppone che da una pianta più semplice (S. Giovanni degli Eremiti) attraverso eleganti complicazioni (la Martorana) si arrivi ad una forma definitiva più complessa (Duomo di Monreale). Ma questa forma più complessa è la riproduzione di quella del duomo di Cefalù (1131-48) e la Martorana (1143) e S. Giovanni degli Eremiti (1132) sono contemporanee l'una all'inizio, l'altra al compimento di questa cattedrale.

CEFALU - Abside del Duomo.
(Fot. Brogi).

(1) C. Boito: *Architettura del Medio Evo in Italia.* - Milano, Hoepli 1880, pagg. 67-114.
(2) B. Gravina: *Il Duomo di Monreale.* - Palermo 1862.
(3) G. Di-Giovanni: *Codex Diplomaticus Siciliae. C. III. De monasteriis Siciliae per decem priora secula.*
(4) Serradifalco: *Il Duomo di Monreale e le altre Chiese siculo-normanne.* Palermo 1862.
(5) Amari: *Storia dei Musulmani in Sicilia.* - T. III, Firenze 1885.
(6) Vedi *Gli arabi e l'arte in Sicilia.* (*Rassegna d'Arte*, anno VII, fasc. II e cont.). L'architettura civile à un carattere quasi completamente arabo.

(1) M. De Vogue: *Les églises de terre sainte* (con piante e disegni).

Tutte le forme dunque per quanto varie sono contemporanee, non segnano un diverso grado di sviluppo. Nè abbiamo dei tipi perchè se guardiamo alle più somiglianti fra tutte presentano notevoli varietà: S. Giovanni degli Eremiti e S. Filippo di Fragalà ànno comune la pianta a croce latina di quasi uguali proporzioni (1) ma S. Filippo rivela all'esterno l'interna struttura. S. Giovanni nasconde le absidi minori. S. Filippo è decorato all'esterno con mattoni ed archi a pieno centro, in S. Giovanni abbiamo l'ogiva; la Martorana e la Chiesa della Trinità di Delia (2) ànno comune la pianta a croce greca ma mentre la Trinità riproduce all'esterno tutte le variazioni di piani e di struttura interna, assimilandosi perciò ancor più alle chiese della Teotokos e del Pantocrator di Costantinopoli, la chiesa dell'Ammiraglio à rialzate le mura fino ad arrivare ad unica altezza, coprendosi col sistema arabo della terrazza. Se consideriamo queste due chiese di Palermo simili ad altre dell'isola ma che se ne distinguono per un aspetto esteriore arabo non possiamo dissociarle dall'imagine delle donne cristiane che Ibn Gubayr (3) vide a Palermo nel giorno di Natale: " ben parlanti, ammantate e velate, erano uscite nella festa suddetta con vestiti di seta frammisti d'oro, mantelli eleganti e veli a vari colori: calzavano stivaletti dorati ed incedevano verso lor chiese o covili sovraccariche d'ogni ornamento in uso appo le donne musulmane, monili, tinture, profumi ". Cristiane all'interno, musulmane all'esterno.

III.

Guardiamo ancora quanto quest'arte possa legarsi alla storia del monachesimo e dei riti (greco e latino) in Sicilia. In seguito alla conquista normanna dell'Italia meridionale il monachesimo greco subì una scossa violenta (4), ma verso la fine dell'XI secolo quando cominciò la conquista della Sicilia (1060-1071-1091) i normanni considerando che l'elemento greco formava gran parte della popolazione avevano cominciato a proteggere i monaci basiliani. La fondazione più considerevole è quella del San Salvatore di Messina (1130) (1) cui i privilegi di re Ruggero diedero grande incremento. Oltre a ciò il clero greco ottenne San Stefano a Messina, San Filippo, San Leone (2), S. Nicolò da Jesi, S. Giovanni di Psychro, S. Nicolò di Pellero, S. Mercurio di Troina, S. Nicandro di S. Nico, Santa Barbara di Demenna, S. Pietro di Deca, S. Elia di Scala Oliveri, S. Giacomo di Calò, Santa Maria di Mallimachi, San Pietro di Largofiume, S. Venera di Venella, S. Teodoro di Milazzo, Sant'Anna e S. Nicola di Monforte, S. Nicola nel territorio di Centorbi. Pure a questa predominanza del clero greco non corrispondono predominanze di forme greche. Il Guiscardo, protettore dei greci, sarebbe il fondatore di S. Giovanni dei lebbrosi, chiesa di forme latine.

Chiesa della Martorana - Interno.
(Fot. Brogi).

CEFALU. - Cappella Palatina - Mosaico.
(Fot. Brogi).

Nel periodo successivo la predominanza del clero latino è assicurata. All'Abate del San Salvatore che à giurisdizione su tutti i monasteri basiliani dell'isola, Guglielmo II, oppone l'Abbate Benedettino di Monreale che gareggiò con lui per vastità di potere (3). Ebbene, allora il rialzamento della

(1) A. Salinas: *Escursioni Archeologiche: La chiesa e il monastero di San Filippo di Fragalà.* - (*Arch. Stor. Sic. N. S.* anno XII, fasc. IV).
(2) Arch. G. Patricolo: *La chiesa della Trinità di Delia.* - A. S. S., *N. S.*, anno V, fascicoli I-II.
(3) Amari: *Biblioteca Arabo-Sicula* - vol. I.
(4) Chalandon: *Histoire des normands en Italie et en Sicile.* Paris 1907, t. II.

(1) Pirro: *Sicilia Sacra.*
(2) Pirro: p. p. 998-1029.
(3) Pirro: T. II, p. 976.

solea ci richiama alle forme greche. Ed ancora: S. Filippo di Fragalà che appartiene al clero basiliano (1) à pianta

PALERMO - S. Cataldo.
(Fot. Incorpora).

a croce latina simile a quella di San Giovanni degli Eremiti che appartiene ai Benedettini.

Il *diaconicum* ed il *gazophilacium* si trovano tanto nella chiesa greca dell'Antiocheno come nella latina di S. Cataldo fondata da Majone da Bari. La storia delle forme non può dunque strettamente legarsi alla storia del monachesimo e dei riti.

IV.

Per quanto senza grande precisione pure possiamo formarci un'idea dei monumenti sagri od attinenti all'arte sagra che i normanni trovarono nell'isola nostra. Palermo era pieno di moschee ma se stiamo alla descrizione d'Ibn Hawqual (2) che ci dice semplicemente che erano quadrate o rettangolari non pare che avessero grande importanza architettonica. Alcune però dovevano sopra le altre elevarsi. Il Patricolo (3) scoprì presso S. Giovanni degli Eremiti i resti d'un monumento arabo che formerebbero un cortile quadrato con archi ogivali (vestibolo di moschea). Dei monumenti bizantini abbiamo meno che degli altri notizia. È vero che Ruggero trovò in Palermo un vescovo greco rifugiato in una chiesuola, S. Ciriaco, e lo condusse a riconsacrare la cattedrale mutata dai musulmani nella moschea gami (1).

Ma che forma aveva questa chiesa abbattuta poi per dar posto alla nuova? Il Gravina credette che i monumenti bizantini trovati dai normanni siano stati la base delle nuove costruzioni. Ma se questi monumenti risalgono al sesto secolo, al secolo cioè di S. Sofia di Costantinopoli, non dovevano essere al tutto diversi da ciò che vediamo nei nostri? Su un altro gruppo di monumenti mi piace richiamare l'attenzione, è quello che trovavasi presso la regia: un tempio, una basilica (nel senso romano) un passeggio coperto. Essi divennero nel Medio Evo: la Sala Verde o Aula Regia del Falcando, la chiesa della Pinta, la via coperta che dalla regia conduceva alla cattedrale (2). Questi monumenti, più tardi e fino ai giorni nostri distrutti, furono rispettati dai normanni come l'erano stati dagli arabi che pur aveano distrutti monasteri e chiese. Il tempio romano cui fu data la forma del T (tau greco) è la vera origine delle grandi basiliche.

Molto probabilmente erano allora visibili quei mosaici romani oggi nel nostro museo e trovati nella piazza Vittoria, data la pochissima profondità alla quale furono rinvenuti. Ciò spiegherebbe quella specie di rinascimento che nei mosaici siciliani si manifesta con un ritorno all'antico.

V.

A Ruggero II dobbiamo due monumenti di altissimo valore rappresentativo la Cappella Palatina (3) (1129-1132) e il duomo di Cefalù (4) (1131-1148).

Racconta la leggenda che volendo il re recarsi per mare da Salerno a Reggio spinto da venti contrari per-

Duomo di MONREALE - Abside.
(Fot. Incorpora).

venne ad un luogo detto Palinuro. " E di là partitosi con vento propizio subitamente, per volere di Dio, cominciò

(1) Spata: *Le pergamene greche esistenti nel grande Archivio di Palermo.* - Palermo 1864, pag. 39.
(2) In Amari: B. A. S. - volume I.
(3) *Il monumento arabo scoperto nel febbraio del 1882.* - A. S. S. *N. S.* anno VII, fascicoli I-II.

(1) Malaterra: *In Caruso.* - Bibliotheca historica regni Siciliae. - Palermo 1723, T. I.
(2) V. di Giovanni: *L'aula regia, la chiesa della Pinta e la via coperta.* - (A. S. S., *N. S.*, anno XII, fasc. I.).
(3) A. Terzi: *La cappella di S. Pietro nella Regia di Palermo,* (dipinta e cromolitografata, con scritti di Amari, Boglino, ecc.). - Palermo 1875.
(4) R. Salvo di Pietraganzili: *Cefalù.* - Palermo 1888. - A. Salinas. A. S. S.

il mare a gonfiarsi sì da impedire l'andata e il ritorno. Crescendo il vento e l'onde, il felice naviglio ne è così violentemente sconvolto che vedesi ognuno già preda dei

Chiostro del Duomo di MONREALE - Capitello.
(Fot. Incorpora).

flutti. Sopravvenendo la notte, la buia caligine solo era rotta dal guizzar della folgore fra la gelida acqua copiosa come quando nell'antico diluvio si ruppero le fonti della terra, e si aprirono le caterratte del cielo. Infrante le antenne, sperdute le ancore, squarciate le vele e le sartie, venuto meno ogni aiuto, stimaronsi vicini ad annegare e quasi morenti segnandosi il cereo petto con la croce proclamano innanzi alla morte i loro peccati.

Mancando ogni umano aiuto, ognuno per sè, e tutti insieme piegate le ginocchia invocano aiuto dai loro patroni. E già per l'alte strida si affievolisce la voce ad ognuno. Solo il re, levate al cielo le mani, il cilizio al collo, con alta voce pregando così supplicò: " Tu, o Salvatore, o mio Signore Gesù Cristo, che il popolo tuo salvasti dalla persecuzione dei Faraoni, attraverso il Mar Rosso, e dall'Inferno liberasti i Santi Padri, ed a tutto il genere umano con la tua morte dasti salute, e con la tua mano potente levasti sul mare Pietro che ti negò e Paolo che ti combattè, scorda i peccati miei e del mio popolo, nè essi muoiano per me, ma solo io perisca se questo è il tuo volere. Tu che sai rendere la calma dopo la tempesta, tu, o buon salvatore, salvaci per la tua virtù, io ti faccio questo voto: se scamperò dai flutti, nè sarò preda dei pesci, nè incaglierò nelle secche, e sano e salvo piglierò terra, in quell'istesso luogo, in tua gloria ed onore, ed in onore degli apostoli eleverò un tempio di mirabile bellezza, ed ampiamente lo doterò, ponendovi con la volontà del romano pontefice una cattedra vescovile. „ E subito, per volere di Dio, tornò il cielo al sereno, il mare alla calma così che con gaudio e canti felicemente toccarono la Sicilia in Cefalù nel giorno della trasfigurazione del Signore. E tosto, lasciata la nave, con la regia verga misurato il terreno ordinò che nel nome di Dio e degli Apostoli Pietro e Paolo si edificasse il tempio (1)... In questa leggenda cristiana c'è uno strano senso di classicismo, e la figura di Ruggero II vi apparisce anche nel pericolo, dominatrice. L'uomo che parla solo quando tace ogni altro grido e che invoca la morte, se questo è il destino, per sè solo, nè promette penitenza ma un opera magnifica è l'uomo che

(1) I. Carini pubblicò il testo da una pergamena dell'Archivio di Barcellona in *Arch. Stor. Sic., N. S.*, anno VII, p. 137. Trovasi anche nel Libro Rosso, manoscritto nell'Archivio di Stato di Palermo, ove furono descritte le pitture della chiesa, ora distrutte.

domati i vassalli di Puglia, imprigiona il Papa e ne riceve l'investitura di re, facendosi poi rappresentare alla Martorana coronato da Dio, sta a fronte di due imperi e si crede l'erede di Gelone e di Agatocle (1). Se osserviamo il tempio di Cefalù, alto su una rocca dominante la cittaduzza, volto col fronte a mare, le due torri inegnali, delle quali la più bassa porta la tiara papale, la più alta la corona del re (2), sprovvisto di cupole, rivelante all'esterno tutta l'interna struttura, cioè la preponderanza (un po' a danno delle proporzioni) delle absidi e della solea, riservate al clero e al re, sulle navate le cui alte colonne si coronano di capitelli corinzi tolti con ogni probabilità ad un antico tempio pagano; esso ci appare quasi la rappresentazione dello spirito del sovrano.

La Palatina iniziata sotto di lui e compiuta per la sola parte decorativa sotto il primo Guglielmo (3) è più personale. Accettando una distinzione della psicologia moderna fra lo stato d'animo collettivo e lo stato d'animo individuale si può dire che la cattedrale di Cefalù è rappresentativa dello stato d'animo collettivo (il re), la Palatina dello stato d'animo individuale (l'uomo). Alle tre navi romane unisce l'oratorio quadrato con cupola, alle istorie bizantine (di cui solo una parte quella dell'abside con iscrizioni greche sono dovute ad artisti bizantini, mentre il resto con iscrizioni latine più ricche di colore e meno decorative appartengono a siciliani (4) unisce una volta moresca. Una ricchezza quasi eccessiva, quasi molle

Chiostro del Duomo di MONREALE - Capitelli.
(Fot. Incorpora).

in tutto l'insieme. Questo è quasi la rappresentazione plastica di quell'aneddoto che del nipote di lui, tanto a

(1) La Lumia: *Studi di Storia siciliana - La Sicilia sotto Guglielmo il Buono.* - Palermo 1870. - Alessandro Telesino: Libro II, in Caruso, B. H. S., t. I. - Chalandon: op. cit.

(2) Fertitta: *Brevissimi cenni storici sulla Chiesa di Cefalù.* - Napoli 1847, pag. 20.

(3) Romualdo Salernitano. - *Cronichon.*

(4) Di Marzo: *Delle belle arti in Sicilia.* - Paulowscki - Iconographie de la Chapelle Palatine. (*Revue Archéologique*, serie III, t. XXV).

lui somigliante ci racconta Ibn Gubayr (1): " Una volta mentr'era la Sicilia scossa da forti terremoti questo re politeista andando attorno tutto spaventato per la sua reggia non sentiva altro se non che le voci delle donne e dei paggi per ogni luogo che porgevano preci ad Allah e al suo profeta, nel vedere il re sbigottivano tutti ma ci li confortò dicendo: Che ognuno di voi invochi l'essere ch'egli adora e in cui crede ".

VI.

Ruggero aveva un ammiraglio greco di razza e di religione: Giorgio d'Antiochia (2) che fu il fondatore della chiesa di Santa Maria detta anche la Martorana (3) dove le forme greche trionfano: la pianta è a croce greca, le volte dei bracci della croce sono a botte, la solea è divisa dal resto della chiesa con due muretti, la cupola posa su tamburo visibile all'esterno di forma ottagonale, nella chiesa si entra per due porte laterali una per le donne una per gli uomini, i mosaici sono al tutto bizantini, anche il mosaico nel quale l'ammiraglio offre la chiesa alla Madonna presenta la stessa disposizione adottata da un miniaturista bizantino al principio del XII secolo per rappresentare Alessio Comneno che offre a Cristo la Panoplia d'Euthymios Zigabenos (4). Il mosaico della morte della Vergine è una delle più antiche rappresentazioni del mistero secondo l'iconografia bizantina (5). Tutti i caratteri di questa chiesa, se ne togli la veste esteriore, sono bizantini, ma l'ammiraglio Giorgio non vestiva anch'egli come tutti a corte vesti ricamate o tessute da musulmani? (6).

VII.

Majone l'ammiraglio del re Guglielmo I fu il costruttore della Chiesa di S. Cataldo (1161). Qualunque giudizio si possa portare sull'opera di questo ministro (1) egli è certo uno spirito forte, chiuso, dominatore. A chi guardi

Cattedrale di PALERMO - Finestra.
(Fot. Incorpora).

la piccola chiesa alta severa, con piccole finestre quasi feritoie, con un solo corpo leggermente avanzato ad oriente, merlato, coronata da tre cupole con basso tamburo serrate fra di loro, massiccia nella sua piccolezza non può sfuggire la strana rassomiglianza con una fortezza, in armonia con lo spirito del fondatore. È tra le più arabe delle nostre chiese, e Majone fu il ministro più caro agli arabi della corte. Nuda all'interno. Non fu mai probabilmente rivestita di musaici come non lo furono S. Giovanni degli Eremiti, la Trinità di Delia, ed altre chiese che si à il vezzo di credere già decorate mentre dovettero solo essere rivestite di stoffe nei giorni festivi (2).

Cattedrale di PALERMO.
(Fot. Incorpora).

VIII.

Il regno di Guglielmo il Buono, apparve a tutti una rinascita. Dopo i torbidi degli anni di Guglielmo I e le incertezze della reggenza ecco che riapparivano col giovine monarca gli anni della prosperità (3). Negli animi di tutti è viva l'impressione che Ruggero II torni con lui. Era certamente un Ruggero più artista, più raffinato, cresciuto in un ambiente nel quale erano passati oltre agli scienziati d'oriente

(1) Amari: B. A-S., vol. I.
(2) Amari: *Storia dei Musulmani*, - T. III, II.
(3) Arch. G. Patricolo, - *La Chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio* (*Arch. Stor. Sic.*, *N. S.*, anno II, fasc. II, anno III, fasc. IV).
(4) Chalandon: *Alexis Comnene*.
(5) Bayet: *L'art byzantin* - Diehl: *L'art byzantin* - Clausse: *Basiliques et Mosaïques chrétiennes*.
(6) Ibn Gubayr: Op. cit.

(1) Della persona di Majone si occuparono con animo diverso gli storici. Vedi: Chalandon, op. cit. - Gabrielli: *Un grande statista barese del secolo XII vittima dell'odio feudale*. (*Rivista Pugliese*, anno I, num. 4). - Siragusa: *Il Regno di Guglielmo I*. - I. S. I., Roma. - Besta: *Il Liber de Regno Siciliae*. (*Miscellanea Salinas*. Palermo 1907).
(2) Gli inventari della Cappella Palatina ci provano come le nostre chiese fossero ricche di stoffe sul cui uso il Liber pontificalis ci dice: « pallia suspendenda *ad altaria in parietibus* sanctorum in festis ». - Vedi: Muntz: *La tapisserie*, - Paris, Quantin. V, p. 79.
(3) La Lumia: Op. cit.

i poeti d'occidente. " Quivi erano li buoni dicitori in rima, e quivi erano gli excellentissimi cantatori, e quivi erano persone d'ogni sollazzo che si può pensare vertudioso ed honesto (1) ". La leggenda narra che essendosi un giorno sperduto il re durante la caccia nel magnifico parco popolato di daini, di cervi, di capriuoli, che si stendeva quattro miglia a ponente della Reggia, stanco d'aggirarsi fra i boschetti, si sdraiò all'ombra degli alberi e dormì. Nel sogno gli apparve la Vergine ad indicargli un nascosto tesoro, invitandolo ad usarlo in onore di lei e per la salvezza dei sudditi. Svegliatosi il re chiama operai, il tesoro è trovato, il duomo si leva dalle fondamenta (1174). Ed ecco nella bella e ridente campagna sorgere un tempio simile più che ogni altro a quello che l'avo aveva levato a Cefalù sulla rocca, ma di più mite aspetto e più armonico in tutto. Le navi, la solea, le absibi sono proporzionate al modo latino; un'unità maravigliosa di intenti, di forme, un insieme di elementi diversi fusi da una mente sovrana, fanno del duomo di Monreale il capolavoro dell'epoca (2).

IX.

Durante la reggenza di Margherita di Navarra abbiamo in Sicilia una immigrazione, diciamo così, nordica. Ma non sono più guerrieri ed avventurieri che vengono, sono letterati, maestri e chierici. Uno di questi è Walter of Mill che prima di Pietro di Blois fu l'educatore di Re Guglielmo e divenne poi Arcivescovo di Palermo. Egli porta con sè delle spiccate tendenze alle forme nordiche e la chiesa di S. Spirito da lui fondata è fra le più nordiche dell'epoca (1178). L'opera poi che si compie per la sua diretta ispirazione è la Cattedrale di Palermo (1170) (3). A torto questo monumento è messo in comune con quelli di Monreale e di Cefalù. Uno spiccato spirito gotico ne lo distingue. Nell'interno non più le colonne forti che alcuno dirà sottratte ai classici monumenti, ma le colonnine a fascio proprie del gotico, le torri poi in numero di quattro piccole ed elevate, leggiadre di finestre di colonnine di rincassi, snelle ed eleganti non ànno nulla di comune con le due torri massicce, larghe, quasi nude, quasi torri fortificate che si levano a Monreale e a Cefalù. E bisogna notare che le cattedrali di Palermo (1170) e di Monreale (1174) sono contemporanee. Dunque la loro diversità non può altrimenti spiegarsi che con l'ispirazione diretta dei fondatori.

X.

Non insisto in questi paralleli. Il fondatore

cementarios... undeque aggregat (4),

ma è lui l'anima della fabbrica. Noi ignoriamo la storia dettagliata della costruzione dei nostri monumenti, ma da quella dei monumenti coevi, o quasi, dell'Italia sappiamo l'importanza ch'ebbero allora gli operai, che lungi dall'avere una funzione puramente meccanica, portarono tutta l'anima loro alla loro opera. La preponderanza perciò data all'una o all'altra nazione di operai, a seconda dell'animo del fondatore dell'edificio, ne determina il carattere, la fisonomia.

Questo spiega la varietà straordinaria delle forme, e questa varietà i giudizi contradittori di chi à voluto considerare complessivamente quest'arte.

Per parlare d'un arte complessiva bisognava prima dimostrare l'esistenza d'un'unica fonte, d'un popolo unico.

Ma questa unione delle razze non avvenne che al XIV secolo.

In quest'epoca la monarchia riuniva e reggeva i popoli diversi, ma i popoli erano e rimanevano diversi. Il regime degli statuti personali vi contribuiva (1). A Palermo " il breve saio latino, la lunga tunica greca, il turbante orientale e il bianco mantello degli Arabi, la ferrea cotta dei Normanni (2) ", s'incontravano per le strade e si mescolavano specialmente nelle sale della corte, ma i popoli rimanevano divisi, abitando diverse contrade (3); i latini alla Kalsa, i greci alla Galga e nel Kassero, i musulmani fuori la porta di Abu Hasan e dell'Harat, i giudei nella contrada del Bagno de Aureo, e così nell'isola: gli arabi predominavano nel vallo di Mazzara, i greci in val di Noto, i latini in val Demona. Ora mentre non si ebbe unità di popolo come poteva aversi unità d'arte? Non arte collettiva dunque ma individuale è questa del periodo normanno, e solo a questo modo poteva essere arte vera.

Possiamo col Boito chiamarla " arte siciliana " ed è bene chiamarla così per intenderci ma non possiamo vedere in essa quel carattere di unità che può far considerare un'arte come rappresentativa dello spirito di un popolo.

Come fu possibile la comunione pacifica di così diversi popoli e nordici ed orientali, quando l'ultimo medio evo scagliava in guerre fratricide i cittadini d'una stessa terra, così fu possibile l'unione dei diversi principi costruttivi d'ognuno di questi popoli sotto un cielo nella cui luce si disegna con pari grazia l'arco ogivale e la colonna greca.

Unito e vivo è ogni monumento, ma unità d'indirizzo non ebbe l'arte in generale; e non poteva averla quando diverso e moltiforme era l'animo degli uomini che l'ispiravano e molti e dissimili gli artefici che vi portavano il loro contributo di forme.

V. Fazio Allmayer.

(1) Buti: *Commento alla Divina Commedia.*

(2) Illustrazioni citate: *Serradifalco* e *Gravina:* quest'ultima pregevolissima per le belle cromolitografie.

(3) Pietro di Blois (Opera Petri Blensis - Maguntiae 1600 - *Epistulae*) dice che quand'egli scriveva (1170-80) di quelli, venuti in Sicilia col conte di Perche, erano vivi solo egli e maestro Roggero di Normandia.

(4) Malaterra: Op. cit.

(1) De Grossis: *Catana Sacra.* - Latini, greci, musulmani, giudei ognuno sia giudicato secondo la sua legge .

(2) La Lumia: Op. cit. - Sul costume dei normanni, vedi: S. Comte: *La tapisserie de Bayeux.* - 79 planches, Paris, 1878 e le miniature del manoscritto di Pietro d'Eboli. Pubblicazione dell'Istituto Storico Italiano.

(3) Di Giovanni: *Divisione etnografica di Palermo nei secoli XI, XII, XIII,* (*Arch. Stor. Sic., N. S.*, anno XIII, fasc. I).

Il desiderio di completare le illustrazioni dell'articolo di Raffaello Giolli *sulla scultura in legno nella Valsesia e nell'Ossola con nuove fotografie fatte eseguire espressamente per la « Rassegna d'Arte », e non ancora pronte, ci obbliga a rimandare al prossimo numero la pubblicazione di quell'articolo.*

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.

Antonio Bonfanti, responsabile.

da Leone Leoni, e, secondo il Vasari, coi consigli di Michelangelo e con la guida di un suo disegno. Carlo dell'Acqua e Luca Beltrami, fondandosi su una affermazione di Celio Malespini, vollero togliere a Michelangelo qualunque parte nell'ideazione del monumento. Il Thode invece trova che il passo del Malespini non esclude l'intervento del gran maestro; e considera che le testimonianze del Vasari e del Leoni stesso hanno gran peso. Solo se si riscontrassero, nell'architettura del monumento, elementi contrari all'arte michelangiolesca, si potrebbero ritener false tali testimonianze.

Esaminato il monumento, il Thode trova invece che esso ha tutte le caratteristiche michelangiolesche; solo la forma delle volute terminanti in figure umane apparterrebbe propriamente al Leoni, che avrebbe interpretato liberamente una decorazione accennata dal maestro. Inoltre il Thode cita il contratto nel quale è ricordato un sarcofago su piedi leonini di bronzo, e un passo della vita di S. Carlo Borromeo del Giussano Roma 1620, p. 32) nel quale è detto: " volle nondimeno che fosse levata l'arca o sia deposito di bronzo del Marchese di Melegnano, suo zio, fratello di Pio IV, e ciò per dare buon esempio in questa parte ,, (in seguito alle decisioni del Concilio di Trento che riguardavano le sepolture).

" Se noi immaginiamo ,, osserva il Thode " il sarcofago a quel posto (davanti al campo centrale dell'attica, come già disse il Beltrami) ci appare nel complesso una disposizione simile a quella del monumento a Giulio II in S. Pietro in Vincoli ,,.

Ciò che abbiamo riferito potrà forse dare un'idea della serietà, della diligenza e del metodo con cui furono condotte le ricerche intorno all'interessante e vasto argomento. L'esame dell'opera michelangiolesca è, in questo libro, oggettivo: pur tuttavia si sente qua e là affiorare la grande ammirazione per l'artista meraviglioso, di cui il Thode è tratto a ingrandire, piuttosto che sminuire, la figura.

A. Malaguzzi Valeri.

Edmondo Solmi. — *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci. — Contributi.* (Supplemento N. 10-11 del *Giornale Storico della Letteratura italiana* dir. da F. Novati e R. Renier — Torino, Loescher 1908 pag. 344).

Il nuovo contributo di Edmondo Solmi alla letteratura leonardesca ch'egli ha diretto a severe ricerche sistematiche, è dei più notevoli e nello stesso tempo dei più geniali. Sulla vastità della mente del gran Leonardo eravamo tutti d'accordo: sulla originalità sua invece meno o gli studi non avevan finora detta l'ultima parola. Per le fonti dell'opera artistica di Leonardo, nonostante le ricerche di una legione di critici valorosi che — non soddisfatti degli studi piacevoli forse ma superficiali del Müntz e delle facili narrazioni del Vasari e dei vecchi biografi — hanno scrutato, con oggettivismo di studi, sulle origini del pittore, è certamente ancora a dire la definitiva parola.

Ma per le fonti dei manoscritti l'opera voluminosa e, come tutte le sue, acuta e diligente del Solmi può dirsi che esaurisca il problema che tutti più volte ci siam posti.

La questione della originalità delle opere di Leonardo è ricercata amorosamente dall'autore, che ci assicura come il grande maestro abbia dato prova, ne' suoi molteplici scritti, di conoscere la lingua latina, di aver studiato la lingua greca, di essersi entusiasmato alla lettura delle opere antiche; egli possedeva una biblioteca propria e ricercava, anche nelle più lontane biblioteche, le opere antiche che non poteva consultare nelle librerie di S. Marco e di S. Spirito in Firenze, in quella Visconteo-Sforzesca di Pavia, di Alessandro Sforza a Pesaro, in quelle di Urbino e di Roma.

Tutti gli scrittori antichi e contemporanei dei quali Leonardo rivela, ne' suoi manoscritti, d'aver tolto idee o ispirazione diretta o indiretta son ricordati dal Solmi e i loro brani messi a confronto con quelli di Leonardo che da essi derivano: di tutti i personaggi della scienza, della letteratura, dell'arte che il gran maestro ricorda è detto in che consistessero i rapporti con lui. Agli studiosi dell'arte interesserà in particolar modo apprendervi come e perchè egli abbia avuto rapporti con gli artisti o li ricordi ne' suoi manoscritti. Essi sono: Agostino Vaprio di Pavia, Leon Battista Alberti, Benedetto Briosco, il Botticelli, Bramante — " Donnino ,, come famigliarmente lo chiama Leonardo, — Gio. Iacopo Dolcebuono, Pier dei Franceschi, Francesco miniatore, Giacomo Andrea da Ferrara, Gherardo miniatore fiorentino, Gianangelo Andrea pittore, Fra Giocondo, Giovanni di Parigi " peintre ingénieur et architecte ,, il maggiore di tutta la Francia allora, amico e ammiratore di Leonardo, Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, Francesco di Giorgio Martini, Luca Pacioli, Gio. Francesco Rustici, Giuliano da Sangallo, Andrea Sansovino, Andrea Verrocchio, Bernardo Zenale. A proposito degli accenni a qualcuno di questi avremmo a fare poche riserve sulle osservazioni del Solmi. Agostino da Vaprio [1] non può esser considerato " fra i pittori più notevoli del secolo XV ,, nè la sua pittura in S. Primo di Pavia è degna di lode speciale: è un'ancona di forme foppesche, diligente, ma fredda e ben povera cosa in confronto all'arte lombarda nell'ultimo decennio del quattrocento. Nè sapremmo dividere con lo scrittore gli entusiasmi per Benedetto Briosco, lezioso e prolifico scultore che degenerò la maniera dell'Amadeo ne' suoi popolatissimi alto-rilievi senza forza. Notiamo ancora: il " Giangiacomo ,, ricordato da Leonardo incidentalmente, che il Solmi crede il Dolcebuono, non potrebbe essere piuttosto Gian Giacomo Lampugnano, pittore? Quanto a Pier dei Franceschi l'accenno che Leonardo ne fa sembra al Solmi che si riferisca non alla persona bensì all'opera *Perspectiva pingendi*. Ciò può esser vero ma non è esatto che Piero nel 1469 fosse cieco e vecchio; la leggenda del Vasari è in pieno contrasto con le notizie relative a lavori del pittore eseguiti più tardi e con le parole del suo testamento (del 5 luglio 1482) che lo dicon sano di mente e di corpo: egli morì dieci anni dopo. [2] Di Giovanni da Parigi troviamo un accenno che meriterebbe forse di esser preso in serio esame: " impara da Gian Paris il modo di colorire a secco ,, nota Leonardo al foglio 247 del Codice Atlantico. L'incompleta conoscenza della tecnica del colorire confessata allora dal maestro può esser messa in rapporto con la questione, rinnovellata recentemente in occasione del ripulimento, relativa alla tecnica della *Cena* delle Grazie, già in rovina, per ragion prima dell'imprimitura e delle mestiche, poco dopo l'esecuzione.

Qualche altro appunto di minor conto si può fare leggendo l'attraente volume del Solmi.

Benozzo Gozzoli morì precisamente il 4 ottobre 1497. Il *prospectivo milanese depictore* del quale Leonardo possedeva lo scritto dovrebbe essere Bernardo Zenale, lodato dall'Alciato come *architettonice peritissimus* e come autore precisamente di un trattato di prospettiva e, per di più, se si crede al Lomazzo, amico di Leonardo al quale *le antiquarie prospetiche romane, composte per prospectivo melanese depictore* eran precisamente dedicate. Al contrario, le parole del Lomazzo relative al consiglio chiesto da Leonardo a Zenale nella singolarissima questione della maestà da darsi al viso di Gesù Cristo nel Cenacolo vanno accettate con gran beneficio d'inventario. L'arte dello Zenale, anche senza confronti pericolosi, è troppo modesta perchè si possa credere davvero che Leonardo annettesse al parere artistico del pittore di Treviglio così grande importanza. Quanto al « maestro Bernardo » della nota vinciana del 1507 circa, non è del tutto sicuro che si riferisca allo Zenale, piuttosto che a Bernardo Butinone o a qualche altro omonimo. Ma tutte queste son minime mende o, se si preferisce, considerazioni del tutto soggettive, come di frequente suggeriscono i casi d'interpretazioni dubbie in cui è anche in giuoco l'impressione personale.

Il volume del Solmi è il risultato di una immane per quanto dissimulata fatica e a lui la scienza dell'arte che oggi vuol prove e raffronti diretti, non asserzioni gratuite, è debitrice di aver chiarito il valore del più ferace e multiforme genio del Rinascimento italiano. Se da una parte - mercè quel volume - conosciamo le fonti scritte a cui Leonardo da Vinci attinse, dall'altra ci siam convinti che la fonte principale de' suoi manoscritti - l'opera sua più vasta - fu la natura. Come l'opera sua artistica e letteraria è schiettamente personale, così la sua coltura è quella di un « autodidatta ». Egli, « omo sanza lettere » come si chiama di frequente, affatto diverso dagli umanisti del tempo, tanto che le sue ricerche e i libri che egli ama e faticosamente rintraccia non han nulla a che vedere coi libri in voga al suo tempo presso i letterati, fu costantemente in cerca della verità, nell'arte come nella scienza. Quel suo consueto schizzar sulla carta figure nude - che al Solmi sembra un omaggio all'antichità classica - per noi è anch'esso il frutto dell'amorosa ricerca del vero che incitava l'artista a modellar le membra nei loro atteggiamenti naturali affinchè, sotto i panni dei quali, al momento di dipingere, rico-

[1] Cfr. F. Malaguzzi Valeri - *Pittori lombardi del quattrocento.* Cap. VII *I Zenoni da Vaprio.* Milano, Cogliati 1902: sfuggito all'attenzione del Solmi nella bibliografia dell'artista.

[2] Cfr. le biografie e gli scritti su P. D. F. dell'Hargen (in *Arch. für die Zeichnende Kunst.* Lipsia 1856), del Pichi, del Berenson, del Witting, del Gronau (in *Repertorium für Kunstw.* 1900), del Waters ecc.

priva le sue figure, i corpi apparisser reali, non, come dianzi presso i maestri « primitivi », vesti senza membra dentro. Osservatore per eccellenza poco poteva cogliere dalle non sincere consuetudini del suo tempo. « Nota ogni cosa » egli raccomanda. « Questa benigna natura ne provvede in modo, che per tutto il mondo tu trovi dove imitare ».

F. Malaguzzi Valeri.

Fierens Gevart. *Les primitifs flammands.* (G. van Oest & C. Bruxelles). Come dice l'autore nelle poche linee di introduzione, questo volume è inteso ad essere il primo di una storia dell'arte fiamminga ed in pari tempo una guida ai tesori conservati nel Belgio. Cinque sono gli artisti di cui egli ci dà la biografia secondo le ricerche più recenti e di cui illustra le opere: Jean V. Eyck, Ruggiero van der Weyden, Christus, il maestro di Flêmalle, e Thierry Bouts. A Giovanni van Eyck egli non lesina il suo entusiasmo, anzi glie lo prodiga con abbondanza, secondo noi, alle volte soverchia: ad esempio, quando chiama immagine da paradiso « La Madonna col Canonico Van der Paale ». Certo essa è un'opera d'arte di grande importanza, trattata con una straordinaria accuratezza e in cui risalta il più scrupoloso realismo, ma il concetto del bello di questi pittori fiamminghi è tanto diverso dall' italiano che noi ne rimaniamo freddi. Quella Madonna poco aggraziata, quel Putto dagli arti rachitici, quel Canonico dal faccione apoplettico presso al S. Giorgio contadinesco non ce li figuriamo in un paradiso del beato Angelico popolato di serafiche figure! Gli è che in simili dipinti noi dobbiamo notare ed ammirare la sincerità e spesso la religiosità, l'armonia dei colori, la lucentezza delle vernici, la grazia dei particolari nonchè, ad esempio, nell'Agnello mistico dei Van Eyck, il fascino del paesaggio. A proposito di Ruggiero V. der Veyden, il Fierens Gevaert attribuisce il trittico, detto degli Sforza, nel Museo di Bruxelles, a Zanetto Bugatto. Se ciò fosse vero, bisognerebbe proprio dire che l'artista lombardo aveva fatto sua la tecnica e l'arte fiamminga, ma pur troppo di questo, come di molti altri pittori della Corte Sforzesca, nulla rimase ad attestarne il valore. Vediamo che l'A. non crede autentico alcuno dei noti quadri rappresentanti « S. Luca mentre dipinge la Madonna » sin qui ritenuti del Van der Weyden. Fra le bellissime riproduzioni che illustrano l'opera di Ruggiero, una sopratutto richiama l'attenzione degli studiosi italiani, il busto del Cavaliere dal Toson d'oro che tiene una freccia in mano, tanto esso ricorda i ritratti di Antonello da Messina sul quale certo influì il grande fiammingo. Ancora si ignora se Antonello andò nelle Fiandre, ma ognuno sa che R. van der Weyden venne a Roma ove potè incontrare Antonello; nè si dimentichi come frequenti fossero gli scambi fra la Sicilia e — appunto — le Fiandre.

Sono poco più di dieci anni da che Hymans e Wauters prima, e lo Tschudi poi, crearono, per così dire, la personalità del *Maitre de Flémaille* (appellativo improprio come ben nota il F. G.) e molto si disputa intorno all'opera sua, onde di speciale interesse riesce lo studio che il nostro autore gli dedica. Però, malgrado le sue ricerche, egli stesso invoca un Edipo per tale sfinge, tanti e tanto diversi sono i lavori che gli vengono ascritti. Chiude questo primo volume un capitolo su Thierry Bouts e sui figli i quali ne seguirono le orme.

Istruttiva, interessante e piacevolissima è la lettura del libro del Fierens Gevaert perchè, mentre con dottrina e con acume ritrae la vita degli artisti e ne analizza i dipinti, ricercandone minutamente le caratteristiche, egli anima il suo dire pittorico con tanta passione da non riuscire mai tedioso. Merito non piccolo oggi in cui tanti critici d'arte opprimono il povero lettore sotto il peso dei loro scritti eruditi! La veste tipografica, le bellissime tavole che in grande copia ornano il volume, fanno onore alla Casa editrice, la " Librairie Nationale d'Art e d'Histoire ,,.

G. C.

Dott. Orlando Grosso. — *Catalogo descrittivo ed illustrato dei quadri antichi e moderni delle Gallerie di Palazzo Bianco e Rosso.* — Genova, Pagano, 1909.

Veramente desiderato da tempo, si presenta oggi al pubblico questo catalogo in bella veste tipografica, utile guida ai visitatori che non avevan fin qui che le antiquate tabelle a stampa — imbrattate con le attribuzioni di cento critici improvvisati — per servir loro di guida nelle belle sale di palazzo Bianco e di palazzo Rosso di Genova. Preceduto da un breve cenno dell'assessore delle Belle Arti G. Poggi e da abbondanti notizie sulla pittura genovese, il catalogo dà notizie di tutti i quadri conservati nei due palazzi e che vi furono accolti mercè la munificenza della Marchesa Brignole Sale Duchessa di Galliera.

Nella sua prefazione il Poggi annuncia che una speciale commissione sta provvedendo a una definitiva sistemazione delle due raccolte e che allora sarà pubblicata una nuova edizione del catatogo più ampiamente corrispondente alle esigenze odierne. Ne prendiamo atto volentieri perchè il catalogo attuale lascia molto a desiderare per l'esattezza delle biografie e di certe attribuzioni: vi mancano completamente le notizie sulla derivazione e la storia dei quadri, sulle attribuzioni precedenti, e la loro biografia e iconografia, oggi indispensabili a qualunque catalogo del genere. Molti *autori ignoti* son già stati identificati o se ne è almeno precisato la scuola, il gruppo a cui appartengono o se n'è studiato l'attività: compreso quel *Leonardo De Papia* (di Pavia) di cui il catalogo non riporta che il nome, a quel modo.

Le indicazioni dei quadri, così sommarie nel catalogo stesso da sembrare inventarii da segrestano (per es.: Autore ignoto: *Battaglia* — Bartolomeo Murillo: *Fuga in Egitto* — Paris Bordone: *Ritratto d'uomo*, Scuola Veneziana, secolo XVI ecc., ecc.) dovranno essere completamente abbandonate per dar luogo a tutte quelle notizie storico-critiche e, pei quadri, oggettivamente descrittive, senza delle quali, allo stato attuale degli studi, un catalogo di galleria non serve allo scopo.

Un'altra pubblicazione che illustra il *Palazzo bianco - Museo di Storia e d'Arte* (1908, a cura del Municipio, in fol. illust.) contiene scritti del Poggi, del Cervetto, del Moresco, del Pessagno, del Boscassi e si presenta riccamente corredata di belle illustrazioni d'oggetti dell'epoca preromana, della romana, del medio evo, delle sale colombiane, di quella delle colonie genovesi e del loro commercio ed armi, della Genova antica, di mobili e stoffe e dei marmi. È stesa con sentimento d'arte; ma gli studiosi v'avrebber desiderato maggior copia di notizie su gli oggetti esposti, a costo di rinunciare a qualche bella frase. Che significa, per esempio, parlando dei cimelii colombiani, dire che nel ritratto che si vede fra quelli, Cristoforo Colombo « guarda, ed un antico fanale di galea illumina i modelli della piccola flottiglia che sotto la sua guida drizzò la prora verso la nuova via dell'Oceano », quando non vi si dice nè chi abbia eseguito il ritratto, nè donde provenga, nè che valore artistico abbia? Ma la pubblicazione di lusso non è destinata al gran pubblico e le farà seguito forse, come si spera per le Gallerie, un vero catalogo ragionato che di ogni oggetto esponga la storia, l'esame critico, i giudizi, la bibliografia e l'iconografia.

M.

RASSEGNA D'ARTE

Annate 1908 complete rilegate in tela inglese con impressione a colori. Un bel volume di 218 e III. pagine, con 19 tavole fuori testo a colori, frontispizio, indice L. **20.—**

Per i nuovi Abbonati alla *Rassegna d' Arte* per l' anno 1909, prezzo eccezionale L. **15.—**

COPERTINA IN TELA FORTE INGLESE PER RILEGARE L'ANNATA 1908 DELLA

" RASSEGNA D'ARTE ,,

IMPRESSA A COLORI PREZZO L. 3,—
= FRANCA DI PORTO NEL REGNO L. 3.25 =

Dirigere cartolina vaglia alla Amministrazione della

" RASSEGNA D'ARTE ,,

MILANO - Via C. De-Cristoforis, 6

BOLLETTINO D'ARTE — (1908 = Fasc. XII)

L. Pernier. — *Di una Città ellenica arcaica scoperta a Creta dalla Missione Italiana.* Questa Missione, dopo gli importanti e già noti scavi di Phaestos e Aghia Triada, si accinse a disotterrare la Città di Prinià in Provincia di Malevisi (Creta). Così furono rimessi in luce avanzi dell'Acropoli, di costruzioni private, di un grande tempio e dei fregi che lo adornavano, nonchè ruderi di una statua in cui l'A. ha riconosciuto Rhea, madre degli Dei. — G. Frizzoni. *Altre opere del presunto Simone Marmion in Napoli.* — A questo artista di Amiens, del XV secolo, il Frizzoni attribuisce oltre il *S. Francesco* della Chiesa di S. Lorenzo, le tavole con *S. Vincenzo Ferrer, S. Antonio* in S. Pietro Martire e il *S. Gerolamo nel suo studio* del Museo di Napoli. — G. Gerola. *Il Giudizio universale scoperto a S. Zeno di Verona.* Accurate indagini hanno rimesso in luce sul frontone di questa Chiesa un graffito rappresentante il *Giudizio universale* qui descritto, probabilmente posteriore alla facciata stessa che risale al secolo XII.

BOLLETTINO D'ARTE = (1909 = Fasc. I e II)

G. Cultrera: *Due rilievi della collezione Buoncompagni - Ludovisi* - Descrizione di due rilievi frammentarii di fattura romana e dell' epoca imperiale. — U. Gnoli. *La morte dello Spagna e la sua ultima opera datata.* Da un affresco in S. Giovanni Battista presso Eggi, l'A. ricava che nel 1532 lo Spagna lavorava ancora; mentre non era più in vita nel 1533. — G. De-Nicola. *Il Tesoro di S. Giovanni in Laterano fino al Sec. XV.* Accurata descrizione dei preziosi cimeli contenuti nel tesoro lateranense. — A. Munoz. *Studii sulla scultura napoletana del Rinascimento.* Notizie particolareggiate intorno alla vita e alle opere di Tommaso Malvito o Sumalvito da Como che lavorò a Marsiglia (con il Laurana) e quindi a Napoli dove trovasi ancora il suo grande lavoro: la decorazione del succorpo del Duomo.

RIVISTA D'ARTE (Anno VI = N. I)

Bernhard Berenson. *Un nuovo Lorenzo Monaco.* Una bella *Annunciazione* della raccolta Fornari a Fabriano, attribuita già al mediocre Francesco di Gentile, è ora giustamente riconosciuta come lavoro giovanile di Lorenzo Monaco. A Pietro di Domenico da Montepulciano B. B. ascrive una Madonna che trovasi ora a Washington (Raccolta Rae). — Giovanni Poggi. *Le sculture di S. Michele degli Scalzi presso Pisa.* Confrontando le sculture che ornano l'architrave e la lunetta sulla porta centrale di questa chiesa e recano la data 1204, con quelli della porta del Battistero pisano, il Poggi crede che le prime possano essere una derivazione delle seconde, le quali risalirebbero alla fine del secolo XII. — Carlo Gamba. *Alcuni quadri di Paolo Uccello o della sua scuola.* I dipinti ascritti non allo stesso Paolo ma alla di lui scuola, sono: una curiosa tela con *fatti della vita di santi monaci* nel Magazzino degli Uffici e una *Natività con Santi* nel Museo di Carlsruhe. Quest' ultimo però, giustamente nota il Gamba, rivela anche influenze di Domenico Veneziano e del Baldovinetti. — C. Carnesecchi. *Sul ritratto di Alessandro De-Medici dipinto dal Pontormo.* È pubblicata qui una lettera di Costantino Ansoldi, a cui il Duca Alessandro aveva donato il suo ritratto di mano del Pontormo, nella quale egli narra a Francesco De Medici come tale dipinto si trovasse, dopo la morte di Alessandro, in possesso di Giulio De Medici. — Peleo Bacci. *Una Madonna col Figlio, di Giovanni di Paolo.* È una tavola centinata, parte già di un polittico, nella Pieve di Santa Croce a Poggioferro nel territorio di Scansano, scoperta nel 1908.

Nelle *Opere d'Arte ignorate o poco note,* sono illustrati un bel dossale d'altare robbiano (Madonna e Santi) della Chiesa di S. Romolo a Bivigliano, e una Beata Vergine di Agostino di Duccio in S. Francesco a Pontremoli.

L'ARTE (Gennaio = Febbraio 1909).

G. Pacchioni. *Gli ultimi anni del Beato Angelico.* Le pitture che frate Giovanni eseguì ultime nella sua vita sono quelle del Duomo d'Orvieto e della cappella Nicolina a Roma; riguardo a queste, con una sottile disamina di documenti, il Pacchioni ne stabilirebbe la data nel 1447-1449. Segue un particolareggiato esame delle scene ritratte nella cappella di papa Niccolò I. — Leandro Ozzola. *Giovanni Paolo Panini.* Di questo artista, nato a Piacenza dove forse fu ammaestrato nell'arte dal Bibbiena, e d'onde passò poi alla scuola del Luzi a Roma, abbiamo qui una particolareggiata cronologia, e vediamo riprodotte parecchie delle sue caratteristiche vedute di rovine delle quali due inedite. — Lionello Venturi. *Note sulla Galleria Borghese.* — Fra le opere studiate ve ne sono anzitutto alcune dei Dossi: a Dosso Dossi L. V. rivendica *Calisto ripudiata da Diana,* ritenuta ora di Battista e tornando egli così al parere del Morelli. Meno convincente ci sembra il ragionamento inteso a provare la somiglianza, anzi l'identità fra un ritratto del Savoldo (Louvre) e uno del Dosso, sebbene sia probabile che l'Astolfo *(Astolfo con la testa d'Orise* Borghese - Roma) rappresenti un personaggio di casa d'Este. Al Caravaggio è attribuito qui un *S. Giovanni* ascritto al Valentini e ad Archita Ricci uno creduto già di Gherardo delle Notti. Così al Calvaert viene restituito, dopo opportuno confronto con altri suoi quadri, *La flagellazione.* — G. Zappa. *Note sul Bergognone.* Dacchè il Beltrami pubblicò il suo noto volumetto, più non comparve uno studio particolare di questo artista lombardo, onde tanto più interessanti riescono le note dello Zappa. Il quale dall'esame delle opere più significanti, vuol fissare le diverse maniere del nostro pittore: la prima in cui sono, non solo evidenti tracce del Foppa, ma del Butinone, la seconda ch'egli chiama grigia dalle tinte più smorzate, e che si aggirerebbe fra il 1495 e il 1510. Però non possiamo seguire l'A. in alcuni de' suoi ragionamenti ed approvare la classificazione delle opere bergognonesche, ne ci riesce di vedere come lui, la mano del Bramantino in taluni affreschi della Certosa di Pavia, anche se essi non appartengano ad A. da Fossano.

Miscellanea - Corriere con notizie su chiese e opere d'arte in Abbruzzo - Molise.

GAZETTE DES BEAUX ARTS = (Février 1909)

P. De Nolhac. *Trois portraits inédits de Marie Antoinette.* Di questi ritratti, l'uno è un pastello di Ducreux allievo di Latour eseguito per Luigi XV, quando Maria Antonietta era ancora giovinetta, arciduchessa d'Austria, e appartiene alla raccolta Marnier Lapastolle; l'altro uno schizzo di Duplessis fatto tre anni dopo, e il terzo un altorilievo in marmo che fa parte del Museo di Versailles. — P. Leprieur. *Les récentes acquisitions du Musée du Louvres.* Esame di alcuni pregevoli ritratti di scuola francese (Chardin, De Troy, Massé) acquistati di recente pel Museo. — P. Forthuny - Walter Zeising - L. Hautecoeur. *Le sentimentalisme dans la peinture française.* — Nel XVIII secolo la letteratura, il teatro erano pieni di lirismo, di sentimenti patetici e la pittura riproduceva soggetti tolti dagli scrittori più noti e più in voga. — M. Mac-Mahan. *Une exposition documentaire en Pensylvanie.* Rivediamo illustrati qui molti quadri riprodotti già dalla *Rassegna d'Arte,* appartenenti alle a noi note raccolte Fogg, Johnson, Platt, Gardner ed esposte à Bryn Mawr College in Pensilvania. — Salomon Reinach. *Courrier de l'art antique* Rassegna dei principali cimeli venuti alla luce in questi ultimi tempi dagli scavi nei vari paesi.

GAZETTE DES BEAUX ARTS = (Mars 1909)

L. Vauxcelles. *L'enseigne de Gersaint.* Watteau eseguì pel suo amico Gersaint un' insegna rappresentante un negozio di quadri. Si era fin qui creduto che tale dipinto si trovasse nelle raccolte del Re di Prussia, tagliato in due parti, ma l'A. con ragioni che appaiono concludenti, vuol provare che queste parti sono riproduzioni forse del Lancret e che l'originale o, meglio, metà dell'originale, è a Parigi presso M. Michel Lévy. — E. Berteaux. *Les tapisseries flamandes de Saragozza.* A Saragozza, in un'esposizione retrospettiva chiusa testè, figuravano parecchie splendide tappezzerie quattrocentesche di fabbrica fiamminga,

appartenenti alla Cattedrale e alla Chiesa del Pilar, illustrate quà. — L. Benedicite. *Peintres graveurs et peintres-litographes.* Breve primo articolo su la società dei pittori-incisori di recente formazione. — P. Leprieur. *Les récentes acquisitions du département des peintures au Louvre.* Fra le opere d'arte moderna entrate ultimamente in questo Museo vi è un grazioso quadretto di Ingres "L' interno dell' Harem ,, con un buon nudo, una "Cucitrice ,, del Millet resa assai male nella riproduzione, un Corot, (Beffroi de Douai) un disegno di T. Delacroix in cui il corpo femminile è trattato assai bene, schizzi dello scultore Carpeaux ecc. Il Leprieur informa poi che il Conte Potocki prestò al Louvre un ritratto virile attribuito al Tiziano, pur troppo non riprodotto qui. Furono poi acquistati una Madonna di Antonazzo Romano e un bellissimo quadro del Greco. Il ritratto di vecchia attribuito al Memling, già nella raccolta Meazza di Milano, pervenne pure al Louvre con un altro ritratto virile dell' olandese Van Scorel che ha un vago sfondo di paese. — L. Hautecoeur. *Le sentimentalisme dans la peinture francaise.* Fra il 1753 e 1761, colla letteratura, la pittura in Francia riprodusse scene piene di sentimentalità miste, come ben nota l'A., a molta sensualità: ed egli cita per primo il Greuze. Poscia però il carattere se ne modifica e con Queverdo, Lepicie, Wisse e altri si viene alle scene famigliari, morali di cui vediamo qui alcuni esemplari a provare come le produzioni di un'epoca rispecchiano le correnti di idee predominanti. — J. Doin. *Thomas Rowlandson.* È questi uno dei quei caricaturisti inglesi che operarono nella seconda metà del settecento, i cui disegni pieni di satira, di vivacità e di spirito sono assai ricercati, specialmente in Inghilterra.

LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

(Mars 1909)

F. Courboin. *Notes critiques sur la Paix attribuée à Maso Finiguerra.* In questo articolo, che sarà seguito da altri, l'A. si propone di portare un pò di luce sulla intricata questione della invenzione della incisione su rame, dal Vasari, e dopo di lui dall'Abate Zani e da altri, attribuito a Maso Finiguerra, il presunto autore della pace coll'incoronazione della Vergine, che si conserva al Museo del Bargello. — Pierre de Nolhac. *Un nouveau Nattier au Musée de Versailles.* È riprodotto e illustrate quà il bel ritratto della Regina di Francia, Maria Leczinska, eseguito dal Nattier nel 1748 e relegato poi nel liceo di Versailles dove, come ne diede notizia anche la *Rassegna d'Arte*, fu scoperto di recente per esser trasportato al museo. — Fournier-Salovèze. *Quelques primitifs du centre de la France.* Dei dipinti esaminati un polittico di Montluçon piuttosto rozzo, un libro di preghiere nella raccolta del Conte di Durrieu e un trittico appartamento alla Principessa de la Tour d'Auvergne, certo quest'ultimo è il più importante. Da mano ancora ignota, che certo subì l'influsso degli artisti fiamminghi, fu eseguito negli ultimi anni del secolo XV per un conte de la Tour d'Auvergne che vi è rappresentato colla propria moglie, ai lati di una Annunciazione.

Gustave Mendel. *Les grands champs de fouilles de l'Orient grec.* Succinta relazione degli scavi fatti nel biennio 1906-1908 a Delo e in Asia Minore (Mileto e Didimo) poco fecondi. Invece a Efeso la missione inglese potè ritrovare più di 3 mila oggetti (VIII e VII sec.). Importante fu la scoperta di una città Ittita presso Angora. L'A. pubblica poi la riproduzione di una bellissima sfinge (testa muliebre, corpo di cane) trovata a Egina e che risale alla metà del secolo V. — Emile Dacier. *Une peinture inconnue de Gabriel de St. Aubin.* Trattasi di una graziosa tela, sinora inedita, di questo elegante artista del XVIII secolo, rappresentante una Naumachia nei giardini di Monceau (1778). — Kronig - *Gabriel Metou* - In questo secondo articolo sono passate in rassegna parecchie opere del pittore olandese: preziosa quella "*Visite imprevue*,, del Conte di Northbrook e il ben noto *Duo* della Galleria di Londra. Mentre nel XVIII sec. tali pitture non raggiunsero mai prezzi altissimi, ai nostri giorni furono pagate persino 100.000 franchi e più. — F. de Mèly. *Le bréviaire Grimani.* Secondo l'A., questo meraviglioso libro sarebbe una specie di albo, di raccolta di miniature diverse di fattura e di origine, e che egli divide intre serie: il calendario, le miniature facenti parte del manoscritto, e quelle fuori testo. Con un esame minuto delle lettere inscritte negli ornati, nelle decorazioni dei dipinti, egli cerca poi ricostruire nomi che, per ora, ci sembrano assai enigmatici. A noi sembra pure che la maggior parte dei quadretti qui riprodotti rivelino mano fiamminga.

STARYE GODY - (Febbraio 1909)

A. Neoustroieff. *Rubens et ses tableaux à la Galerie de l'Ermitage Impérial.* Questa Galleria di Pietroburgo, che è ricca di tante preziosissime opere, ha anche la fortuna di possedere moltissimi dipinti di P. P. Rubens, diversi per soggetto, per tecnica ma quasi tutti assai importanti. Sono qui riprodotti, fra altri, ritratti in grande numero, di una vivacità, di una freschezza davvero rare e, per quanto si può giudicare dalle incisioni, assai sobrii. Filippo II, Elisabetta di Francia, Susanna ed Elena Fourment, vennero rappresentati in busto, a due terzi della persona, per intero. Nè dimentichiamo una vecchia e maestosa figura di dama attempata seduta in una grande seggiola, il ritratto di una sconosciuta che ci sembra rassomigli assai alla moglie del pittore, quello di Enrico IV e specialmente, fra i più belli, il busto di un uomo di età matura. Nè mancano le grandi composizioni e i paesaggi, uno dei quali ricorda il nostro Salvator Rosa. — J. A. Schmidt. *Le jeune homme sur le dauphin.* Pure all'Ermitage trovasi questo bel bronzo, forse veneziano, della prima metà del cinquecento, recante un giovane nudo a cavallo d'un delfino e di cui M. de Beckerath a Berlino possiede un esemplare differente.

L'ART FLAMMAND ET HOLLANDAIS - 15 Febbraio

Notiamo due articoli interessanti: Paul Lafond. *Francois Joseph Lonsing.* Questo artista nato nel Belgio, a Bruxelles, nel 1743, visse ed operò sopratutto a Bordeaux ma cadde così presto nell'oblio che con questo articolo, in cui sono illustrati tre bei ritratti di sua mano e di ottima fattura, si può dire che il Lafond compì un' esumazione. — Jan Veth. *Portrait de la Mère de Rembrandt.* Questo piccolo quadro posseduto dal Sig. A. Reyer all'Aja, rappresenta una vecchia dal volto solcato da rughe, la testa ravvolta in un ampio cappuccio nero: del viso, una metà è nell'ombra, ma l'altra spicca luminosamente con la sua tinta calda, propria dell'artista, sul fondo scurissimo.

I due manifesti dell'Esposizione di Venezia

L'Esposizione di quest'anno si annuncia con due Manifesti.

Il primo è la riproduzione di quello bellissimo del 1907, ideato dal Prof. Augusto Sezanne e accolto con si largo favore dagli artisti, dalla critica e dal pubblico. Rappresenta Venezia come porto luminoso delle Arti, « *Artium portus* », che invita ad un convegno di pace e di gloria le navi di tutte le bandiere.

Il lavoro squisito dello Sezanne è stato riprodotto in tricromia ed è riuscito egregiamente.

Questo Manifesto, pel suo significato generale che risponde allo spirito e alle ragioni costanti dell' impresa, rimarrà probabilmente la sigla definitiva delle Esposizioni veneziane.

L'altro Manifesto ha, invece, carattere occasionale; esso celebra la risurrezione del Campanile di S. Marco, che coincide col periodo dell'ottava Mostra. Fu disegnato da Adolfo de Carolis il pittore e decoratore geniale.

È una limpida scena veneziana, presa dalla sommità dell'ala napoleonica del Palazzo Reale. Sur una balaustra immaginaria sta un gruppo di tre donne dalle forme opulente e dalla bionda chioma, simboli delle arti del disegno: la scultura protende la mano sorreggente una statuina d'oro l'architettura addita la mole risorta, la pittura, arte principe dei veneziani, sventola il magnifico vessillo di S. Marco. Tutt'intorno si spiega la cornice dei gloriosi edifizi: a sinistra la Basilica, di fronte il Palazzo Ducale, a destra, in prospettiva fuggente, le Procuratie nuove. Più innanzi, campeggia il tronco poderoso della torre, con la cella campanaria oggi non ancora al suo posto, che già si delinea chiaramente dietro le travi dell'armatura. Un gran lembo della bandiera di Venezia ondeggia di contro al campanile e taglia con la sua fiamma purpurea il fondo incarnato del mattone.

La composizione di Adolfo de Carolis, benchè penetrata di spiriti moderni, ricorda felicemente nell'aggruppamento delle figure femminili e nello spiegamento dello stendardo, motivi ed episodi della grande pittura veneziana.

PICCOLI ANNUNCI BIBLIOGRAFICI

Per l'inserzione in questa rubrica richiedere le condizioni alla Amministrazione della Rassegna d'Arte.

FRIEDRICH POLLAK - *Lorenzo Bernini.* — Con 19 tavole. Stuttgart. Julius Hoffmann. Verlag. . . . . Mk. 4.—

OTTO SCHUBERT - *Geschichte des Barock in Spanien.* — Con 292 illustrazioni ed una tavola. XXIV e 425 pag. Esslingen a./N. Paul Neff Verlag. . . . . Mk. 25.—

ALFONSO RUBBIANI - *Il Palazzo Bevilacqua in Bologna.* — Monogr. formato 17×24.5 cm. con 11 grandi illustrazioni intercalate e 6 tavole fuori testo, a cura della " *Rassegna d'Arte* „ . . . . . L. 2.50

Dott. LEANDRO OZZOLA - *Vita ed Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore.* — Con poesie e documenti inediti. — Strassburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). Mk. 20.—

L. MELANO ROSSI - *The Santuario of the Madonna di Vico.* - Illustrated. - London, Macmillan & C. - Ltd. St. Martin's Street.

Dott. A. FROVA - *Chiese gotiche cadorine.* — Monografia formato 17 x 24.5 cm. con 15 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . . . Lire 1,—

CARLO CESARI - *Genova ed alcuni portali dell'anno 1400.* — Monografia formato 17 x 24.5 con 11 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . Lire 1,—

LUIGI SERRA - *Note su Alessandro Vittoria.* — Monografia formato 17 x 24.5 cm. con 16 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . . . Lire 1,—

Giuseppe Piermarini Architetto. — Pubblicazione del Comitato Milanese per le Onoranze. — Magnifica ediz. in 4° con circa 50 illustrazioni nel testo e varie tavole a colori, a cura della " *Rassegna d'Arte* „ L. 5.—

LA "RASSEGNA D'ARTE „ E STAMPATA CON COLORI BERGER & WIRTH DI FIRENZE.

LA CARTA DELLA COPERTA È DELLA SOCIETA' CARTARIA, BETTONCELLI & C. - MILANO.

Ad ogni abbonato alla RASSEGNA che ne procurerà uno nuovo, invieremo, gratuitamente franco di porto una copia dell'opera in vendita al prezzo di Lire 5.00: VENEZIA - DIECI ACQUEFORTI, di G. Miti Zanetti.

AMBROGIO DA FOSSANO
detto il Bergognone

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

Dipinto nell'abside della Basilica di S. Simpliciano a Milano

Riproduzione formato circa 45 x 50 al platino da nuova splendida negativa ortocromatica.

Prezzo L. **5,00**

Franca di porto nel Regno *Lire* **5,50**

Inviare cartolina vaglia all'amministrazione della "RASSEGNA D'ARTE
Via C. De Cristoforis, 6 - Milano.

ALFIERI & LACROIX

MILANO V. C. DE CRISTOFORIS, 6

STABILIMENTO PER LE RIPRODUZIONI FOTOMECCANICHE IN NERO ED A COLORI COI PIÙ PERFEZIONATI PROCEDIMENTI.
TIPOGRAFIA PER LA ESECUZIONE ARTISTICA DEL CATALOGO E DI OPERE COMMERCIALI E DI LUSSO. - LA SEZIONE FOTOGRAFICA SI OCCUPA DELLA RIPRODUZIONE DI QUADRI ED OPERE D'ARTE CON SPECIALI SISTEMI ORTOCROMATICI.

Pubblicazione mensile. Conto corrente colla Posta.

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GVIDO CAGNOLA

E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
MILANO VIA CARLO DE CRISTOFORIS 6

ABBONAMENTO ANNVO
MILANO L. 18 · NEL REGNO L. 20 · ESTERO L. 23
VN NVMERO SEPARATO L. 2

ALFIERI & LACROIX · MILANO

Montalti. 908

ESCE UNA VOLTA AL MESE IN FASC. DI 16-20 PAGINE CON RICCA APPENDICE DI CRONACA, CORRIERI, VENDITE, ECC.

ABBONAMENTO ANNUO:
MILANO L. 18 - NEL REGNO L. 20
ESTERO L. 23
UN FASCICOLO SEPARATO L. 2

OGNI FASCICOLO RECA OLTRE AD UNA CINQUANTINA DI INCISIONI INTERCALATE PARECCHIE TAVOLE FUORI TESTO

A coloro che ci faranno rimessa dell'importo abbonamento alla "RASSEGNA D'ARTE" più Lire DUE invieremo in dono semigratuito la nostra splendida riproduzione tricromica del

CENACOLO VINCIANO

Simone Cantarini da Pesaro.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

I DISEGNI DELLA R. PINACOT. DI BRERA

94 tavole riproducenti nei colori originali dei lapis e degli inchiostri i migliori disegni della importantissima collezione di Brera.

Un volume in formato tascabile, con note descrittive ed elegante copertina

Lire TRE.

« I disegni, così scrive Francesco Malaguzzi Valeri nella prefazione al volume, son documenti preziosi per la conoscenza intima dell'artista: in essi egli rivela spontanea, genuina l'anima propria che si estrinseca, spesso con una foga che non si troverà nel quadro di cui quel disegno è la prima idea, senza preoccupazioni e senza vincoli di scuola. »

Il volume è in vendita anche presso lo Stabilimento MONTABONE.

Milano - Via Carlo De Cristoforis, 6 ALFIERI & LACROIX.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX MAGGIO 1909 N. 5.

ALESSANDRO CHIAPPELLI. — Giottino e un tabernacolo testè riaperto in Firenze.

EMILIO JACOBSEN. — Un disegno di Fiorenzo di Lorenzo nella Galleria degli Uffizi.

GIACOMO MÈSNIL. — Sigismondo Malatesta e Galeazzo Maria Sforza in un affresco del Gozzoli.

ENRICO MAUCERI. — Stucchi serpotteschi inediti.

FRA EGIDIO MARIA GIUSTO. — Chi fu veramente l'architetto della Basilica Superiore di S. Francesco d'Assisi?

RAFFAELLO GIOLLI. — Appunti d'Arte Novarese: L'Arte dell'intaglio e della scultura in legno.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI. — Il Foppa in una recente pubblicazione.

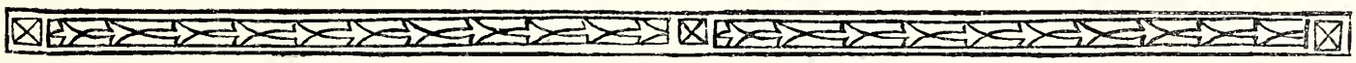
TAVOLA FUORI TESTO: Firenze. Tabernacolo sul canto tra Via del Leone e Via della Chiesa.

CRONACA — Un quadro di G. Bellini rubato a Venezia (*g. c.*)

NOTIZIE — Per Alfredo D'Andrade. — L'isolamento della Basilica di S. Ambrogio. (*Arch. A Annoni*).

POLEMICHE ARTISTICHE — Pei disegni di Jacopo Bellini al Louvre (*L. Testi*).

BIBLIOGRAFIA — DALLE RIVISTE, ECC.



ITALIA

ROMA. — **Una falsa notizia.** — La *Chronique des Arts* aveva gettato un grido di allarme denunciando un atto vandalico compiuto nel tagliare il *Bosco* secolare di Villa Medici sede, come ognuno sa, dell'Accademia di Francia in Roma. Questa notizia ci fece meraviglia, e corremmo alle informazioni le quali per buona sorte ci tranquillizzarono: difatti l'*Italie* in un suo articolo assicura che le antiche piante sotto la cui ombra densa passarono tante generazioni, tanti uomini dai nomi famosi, vegetano all'aura di primavera non tocche da scure sacrilega. Ce ne rallegriamo di cuore; ma vorremmo sapere dove la *Chronique* attinse la notizia ch' essa vantava precisa.

FOLIGNO. — **Scoperta di un affresco giottesco.** — Mentre, d'incarico della Deputazione provinciale, a Foligno si stava demolendo l'ex Orfanotrofio maschile per farvi sorgere un padiglione per dementi, è venuta in luce una pittura murale, rimasta nascosta per secoli, in una vôlta. La pittura, esaminata subito dal direttore degli scavi e monumenti per l'Umbria, cav. Luciani, e dall'ing. Santini della Provincia, inviati appositamente sul luogo, e da altri competenti, è ritenuta della scuola giottesca, e molto probabilmente di Giotto stesso.

L'affresco, che è di una grande importanza, rappresenta la Passione di Cristo. Occupa buona parte di una parete, per una superficie di circa 9 metri quadrati ed è conservato benissimo. La Deputazione provinciale ha dato ordini che il prezioso dipinto venga distaccato con le massime cautele.

MOLFETTA. — **Un'antica Necropoli.** — Il prof. Angelo Mosso, il quale per incarico del Ministero ha compiuto degli studi sugli scavi iniziati in contrada Pulo a due chilometri da Molfetta, ha scoperto un cadavere giacente inclinato con le gambe ripiegate contro il petto, in una posizione propria dell'epoca neolitica. Il cadavere stringeva col braccio una base di creta con entro materia solida, colorante, e tra il vaso e la mano aveva un coltellino di silice, che però è stato rubato durante la notte, quando gli scavi rimangono insorvegliati. Molte altre tombe si trovano in tutta l'antica necropoli situata in un'ampia valle, prodotta forse da sprofondamento degli strati del suolo in un'epoca molto remota e che misura 400 metri di diametro e 100 di profondità. Secondo il prof. Mosso le tombe da lui studiate, e che del resto furono già illustrate da altri, devono risalire a circa tremila anni prima di Cristo.

UN QUADRO DI GIOVANNI BELLINI

RUBATO A VENEZIA

Quando si sparge la notizia che un oggetto d'arte prezioso è stato rubato, da ogni canto d'Italia si eleva un coro di rimpianto e di protesta per la poca sicurezza di cui gode il nostro patrimonio artistico; però ben presto il rumore si queta, tutto rientra nell'ordine normale e nessuno più si dà pensiero di quanto per la maggioranza del buon pubblico, è poco più di un volgare fatto di cronaca. Ma, se non si può pretendere che la massa incolta (in materia d'arte ben inteso) si renda giusta ragione del danno materiale e morale arrecato al Paese da queste continue sottrazioni di cimeli, non sembra invece irrazionale pretendere che il Governo se ne preoccupi e provveda a impedire il rinnovarsi, con frequenza davvero soverchia, di tali dolorosi accidenti. Sappiamo bene come il problema da risolvere sia piuttosto arduo, come non si possano rinchiudere nei Musei, nelle Gallerie dello Stato tutte le sculture, tutte le statue, tutti i dipinti dispersi nelle chiese o nelle piazze e nelle vie d'Italia, come poi, così facendo, si toglierebbe non solo agli oggetti stessi ma ancora alle città gran parte del loro fascino e sappiamo finalmente come lo stabilire una guardia continua, di giorno e di notte, intorno ad ogni cosa di pregio riuscirebbe impossibile. Tuttavia il pubblico, il quale è il vero padrone di quanto ha ereditato dalle generazioni passate, ha il diritto di esigere una maggiore cura, una più attenta vigilanza dagli Uffici Regionali e dalle Regie Pinacoteche a cui appunto lo Stato affida la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte. Per ciò, pure ammettendo a priori la difficoltà di visitare continuamente le chiese di una città e in esse i singoli altari ad accertarsi se ogni cosa trovasi al suo posto ed in buon ordine, vorremmo che tali visite si facessero assai di spesso e d'improvviso, come praticasi appunto a Milano, e che i RR. impiegati, Direttori e Ispettori in certi casi particolari provvedessero alla tutela efficace dei cimeli ed anche al loro trasporto in luogo sicuro. Così, quando nelle chiese si stanno eseguendo lavori di restauro o di riparazione e perciò si erigono impalcature, si coprono altari e quadri, l'andare ed il venire degli operai e dei curiosi, mentre rende più difficile una attenta sorveglianza, porge facile occasione ai furti, ai guasti. Allora sopratutto le Autorità debbono aprire gli occhi e prevedere!

Per la affascinante Madonnina del Giambeltino, la quale coi dipinti del Tintoretto attirava in devoto pellegrinaggio i cultori del bello a S. Maria dell'Orto, formuliamo il voto che l'audace rapitore, preso da pentimento per l'atto doppiamente sacrilego, la riporti là onde la tolse (come accadde in Siena alla Madonna del Memmi ai Servi) o, cosa ancor più sorprendente, che la tarda polizia si metta sulle traccie del ladro.

Giovanni Bellini. — Madonna col Bambino
già nella Chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia *(Fotog. Naya)*.

Come si vede dalla nostra riproduzione, la Vergine cui sta teso dietro un drappo oscuro a rabeschi dorati e dinnanzi un parapetto che porta il cartellino, senza dubbio rifatto, col nome del pittore, inclina leggermente la testa da un lato e tiene il figliuolo stretto fra le braccia. La composizione e la tecnica di questa tavola richiamano alla mente l'altra di Brera recante il medesimo soggetto e segnata degli stessi caratteri greci, ma le pieghe dei panni meno dure e meno mantegnesche, il volto della madre dai tratti meno scultori, soffuso di maggiore grazia, ci fanno ritenere che il Bellini eseguisse il quadro di Venezia qualche lustro più tardi ma pur sempre nei primi decenni della sua attività. Un altro dipinto del Maestro ci appare assai affine al nostro, la Vergine col Bambino della raccolta Morelli nella Galleria Carrara in Bergamo inscritta al n. 150. In verità l'atto della madre è un poco diverso, perchè ella socchiude gli occhi e piega il capo in una mossa piuttosto rigida sino a toccare quello del figlio benedicente, ma anche qui la sua mano sinistra ne sorregge il corpo, mentre la destra dalle dita aperte lo tiene stretto. E le mani appunto, la forma della testa del Bambino dalla fronte troppo ampia, le membra di lui, i tratti della Madonna, sono particolarità che si riscontrano nella tavola di Venezia e in quella di Bergamo. Queste affinità ci rendono dubbiosi di accettare il giudizio di L. Venturi [1] che, a cagione di una certa durezza insolita nel Bellini, (sopratutto nelle opere della sua maturità) non ammette l'autenticità del quadro Morelli ritenendolo copia antica di originale perduto.

Ahimè anche la Madonnina della solitaria S. Maria dell'Orto è perduta, almeno per noi, e non ci conforta il pensare che le chiese e le gallerie d'Italia posseggono di Giovanni Bellini delle opere più importanti e meglio conservate.

g. c.

Per buona sorte la poca furberia, vorremmo quasi dire l'ingenuità dei ladri, fece ricuperare dall'Autorità la Madonna di Giovanni Bellini e noi ce ne rallegriamo sinceramente augurando che simili furti non si rinnovino. Caveant consules..... Il dipinto però sembra non lievemente danneggiato dai vari trafugamenti si che il colore si sfalda: auguriamoci quindi che un ben condotto restauro abbia a fermare, per quanto possibile, le tristi conseguenze del furto.

(1) L. Venturi — *Pittura veneziana 1300-1500* pag. 377.

ESTERO

BRUXELLES. — **Esposizione.** — Nel 1910 si terrà a Bruxelles una grande esposizione internazionale a cui sarà annessa una mostra retrospettiva fiamminga la quale, se privati ed enti tanto belgi quanto forestieri presteranno il loro concorso, riuscirà certamente importante.

DIGIONE. — **Museo.** — Le raccolte artistiche di Digione si sono arricchite di due belle opere: l'una, una pittura su legno della Scuola spagnuola del XV sec. e rappresentante i Santi Cosimo e Damiano, fu donata dal Sig. Gaston Joliet; l'altra, una Pietà, finissima scultura borgognona del XVI secolo, scoperta di recente in una corte di Digione, fu regalata dal Sig. Albert Joliet.

MONACO. — **Un Rubens.** — La signora Schubert-Czemark ha legato a quella "Alte Pinakotek,, un quadro di P. P. Rubens rappresentante "Il bagno di Diana,,.

PARIGI. — **Una collezione d'arte.** — Essendo venuto a morire un noto e competente raccoglitore, il Sig. V. Gay, alcuni amici dell'arte e dei musei, per impedire che questi, alla vendita della collezione, dovessero pagare a troppo caro prezzo gli oggetti che desideravano possedere, la comperarono in blocco, cedettero al Louvre, a Cluny, alla Biblioteca Nazionale i cimeli ambiti da tanti Istituti ed il restante misero all'asta. Questa riuscì così bene che i generosi mecenati non solo si rimborsarono della spesa sostenuta, ma ne ebbero un guadagno; oltre ad alcune sculture, il Louvre ottenne un angelo dipinto, attribuito al Beato Angelico, avori, smalti ecc.

PARIGI. — **Museo Carnavalet.** — La città di Parigi acquistò molte opere per queste raccolte, fra le altre un ritratto di Mad. de Sevigné reputato del Mignard.

PARIGI. — **Esposizione.** — Il 28 di aprile si inaugurò a Parigi al *Jeu de Paume* (Tuileries) la mostra di cento ritratti muliebri di scuola francese e inglese del settecento. Nella lista delle opere esposte sono quelle dei migliori artisti di quel tempo, talchè essa attirerà certo tutti coloro che apprezzano l'arte fine e delicata di quel secolo.

PARIGI. — **Louvre.** — Il Consiglio dei Musei Nazionali ha ratificato l'acquisto di dodici placche di smalto dipinte dal Monvaerni, artista di Limoges (fine sec. XV) del quale sin ora si conoscevano solo dieci placche importanti *(Chronique des arts)*.

PARIGI. — **Nuovo Museo.** — Al pari di Siena e di Firenze, Parigi avrà presto un Museo dell'opera del Duomo (Nôtre Dame) che riunirà in originale e in riproduzione cimeli riferentisi a quella Cattedrale.

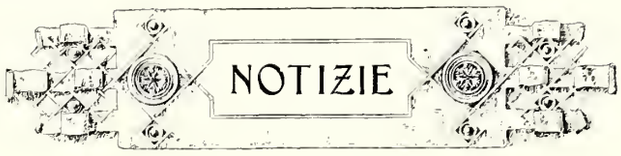
PARIGI. — **Nel Palazzo di Bagatelle.** — Per iniziativa della Società Nazionale di Belle Arti si aprirà nelle sale di questo palazzo una mostra di ritratti di donne vissute sotto le tre repubbliche. *(B. de l'a.)*

SÈVRES. — **Dono.** — La Marchesa di Grollier ha donato al Museo di questa manifattura la raccolta di porcellane europee riunita dal defunto di lei consorte, e contenente più di 2000 pezzi *(B. de l'a.)*

STRASBURGO. — **Demolizione.** — Il palazzo di Neuwiller, appartenente una volta ai Benedettini, esistente già nel XIV sec. ma la cui bella facciata risale solo al 1751 ed è un nobile esemplare dello stile di tale epoca, si sta pur troppo demolendo. *(B de l'a.)*

VERSAILLES. — **Nuove Sale.** — Quanto prima saranno aperti al pubblico gli antichi appartamenti detti di "Mesdames de France,, ove verranno esposti dipinti del tempo di Maria Antonietta, nonchè un ritratto-busto di questa regina, del Pajou. *(Chronique des Arts)*.

VIENNA. — **Vendita.** — Il "*Bulletin de l'Art*,, dà la notizia che alla vendita della collezione di stampe antiche Schreiber, una *Apocalisse* xilografica fu pagata 94.000 franchi.



Per Alfredo D'Andrade. — È da un cinquantennio che Alfredo D'Andrade dedica tutta la sua opera di artista e di architetto erudito allo studio ed all'illustrazione delle nostre opere d'arte, alla tutela efficace e vigorosa dei monumenti. È parso perciò doveroso agli artisti ed archeologi del Piemonte di prendere quest'anno l'iniziativa per onorare degnamente chi è stato il più strenuo difensore delle sue glorie artistiche, chi ha avuto più a cuore la conservazione ed il restauro delle rimanenti vestigie di un'epoca passata. Se la vecchia Aosta può andare ancora superba delle sue cesaree mura, se la sua antica topografia si è potuta esattamente delineare, se più giù, all'aprirsi della valle, ridono al sole gli affreschi di Fénis, è ad Alfredo D'Andrade che i piemontesi devono andar grati. Questo bel maniero medio-evale insieme alla Casa del Senato di Pinerolo fu salvo per la sua munificenza. Più giù ancora, l'episcopale castello di Pavone fiero innalza di nuovo le sue torri, e poi la Porta Palatina.... il castello di Verrès... Palazzo Madama.... San Michele della Chiusa, il Teatro Romano di Torino.... Il cuore e l'affetto di Alfredo D'Andrade è stato per il Piemonte, per i pittoreschi castelli del bel Canavese verde, della valle d'Aosta aspra e silvestre: ma il vanto e l'onore d'averlo avuto consigliere intelligente d'arte e di storia è dell'Italia, dell'Europa. Sulle sponde del mare nostro, nel seno di Genova superba sventola di nuovo, per lui, la bandiera crociata del palazzo di S. Giorgio; lungo la riviera ligure rivive a Noli San Paragorio; in Venezia, in Roma, in Firenze, a Chillon, all' Hochkönigsburg.... fu ricercato il suo consiglio. Spera perciò il Comitato torinese che tutti gli amatori dell'arte, che tutti gli ammiratori ed amici di Alfredo D'Andrade vorranno partecipare alle onoranze che gli si vogliono tributare: l'apponimento di una lapide sulle mura del castello di Fénis ed una medaglia da offrirsi a lui.

VITTORIO AVONDO - LEONARDO BISTOLFI - DAVIDE CALANDRA - PIERO GIACOSA - ORESTE MATTIROLO - CARLO NIGRA - ALBERTO OLIVIERI - GIOACCHINO TOESCA DI CASTELLAZZO.

L'isolamento della basilica di S. Ambrogio a Milano. — Le due opere stanno grandemente a cuore alla Fabbrica della perinsigne basilica ambrosiana e, come si devono alla sua iniziativa, così hanno l'approvazione, anzi l'incoraggiamento, e dall'apposita Commissione di Vigilanza ai Restauri dell'antico tempio e dal nostro Ufficio Regionale.

Per me, poi, l'apprenderle ed il darne notizia è quasi una festa, se confermano, con l'esempio, il mio — come dissi altre volte — ottimismo cosciente. Non i patrocinatori degli avanzi di un'arte che fu inceppano il rigoglioso rinnovamento edilizio del Milano antico, che invece l'assecondano con armonica intesa; mentre — giova ripeterlo — non sempre l'armonia intesa viene chiesta od attuata dagli edili del piano regolatore, quando addirittura non la si rinneghi con l'autorità che dà la cosa pubblica e la pretestata pubblica utilità. Così, per incidentale associazione di idee, accennerò che non senza compiacimento appresi dalla relazione dell'on. Greppi che, nei lavori per il nuovo Palazzo delle Poste, saranno tenute nel giusto conto le memorie d'arte o di storia... Auguriamoci che il buon pensiero non resti tale soltanto.

Dunque, da un po' di anni la Commissione di Vigilanza di S. Ambrogio, andava vagheggiando l'isolamento di codesto tempio caratteristico, fonte documentale per la questione — tuttora viva con la suggestività dei suoi dubbi — delle origini dell'architettura lombarda. E nella Relazione del 1907, riassuntiva, il nostro Ufficio Regionale poteva, presentare per ciò il progetto compilato dall'arch. Gaetano Moretti, con la collaborazione dell'arch. Zacchi.

Tutti sanno e vedono che attualmente la chiesa di S. Ambrogio è quasi direi soffocata a sinistra di chi la guardi di fronte dall'informe aggruppamento di casupole mal disposte e mal costrutte che ne costituiscono la cosidetta Canonica. Si tratta di abbatterle; di dare al recinto che ne risulterebbe, un contorno un po' meno cervellotico, specie di fronte alla caserma; di iso-

lare completamente il lato sinistro dell'atrio detto di Ansperto, col che diventeranno visibili, rimessi in luce, e un antico oratorio ed un antico portichetto; di disporre per il clero, due costruzioni nuove, comode, eleganti, in mezzo ad opportuni spazi ad aiuole ed in modo da permettere la vista della Basilica in tutti i suoi punti, con pittoricità d'effetti prospettici e rinnovato decoro per l'assieme della massa architettonica.

Infatti, la palazzina progettata di fronte alla caserma, dalla leggiadria del suo portichetto terreno e dalla loggia superiore, lascia che l'occhio goda in tutta l'elegante grandiosità il portico di Bramante, graziosa cornice alla mole lombarda del tempio, che spicca e si profila nelle caratteristiche dell'abside, oggidì il mascherato dalle costruzioni fiancheggianti l'ingresso all'ospedale militare.

Qualcuno or non sono molti anni, aveva pensato di completare l'edificio bramantesco; ed il compianto architetto Combi, ne aveva predisposto un progetto, che parve, per ragioni varie, di abbandonare; non che fosse men che commendevole dal punto di vista della coscienziosità artistica, bensì perchè l'idea di completare un'opera non condotta a termine, nè nell'assieme costruttivo, nè nei particolari della decorazione, dallo stesso suo autore, ritenevasi qualcosa più che un restauro nel senso consentito dalle rigide e giuste vedute moderne: senza che per esso venissero soddisfatte appieno e con opportunità di mezzi le esigenze dell'isolamento da una parte, e dall'altra quelle di una necessaria e comoda abitazione pel clero.

Con il nuovo progetto, mentre la palazzina verso la Caserma è specialmente destinata al Preposto Parroco, un'altra verrebbe a sorgere a metà dell'altro lato della piazza, lasciando, proprio di fronte al portico di Bramante, un largo spazio verde. Sul fondo del cortile bramantesco, si vedrebbe, anche per l'accorta rispondenza delle aiuole e dei cancelli, l'oratorio di S. Sigismondo completamente pulito dalle superfettazioni che ne imbrattano l'originaria freschezza decorativa.

L'architettura di codeste palazzine — non per nulla le chiamo così — s'inspira con semplicità di mezzi e buonissimo gusto di applicazione al nostro bel quattrocento; libertà di composizione, come si vede, allo scopo di creare attorno al vetusto monumento lombardo e vicino alle eleganze dell'urbinate un assieme architettonico che si armonizzasse con esso, senza aver la pretesa di «rifarne il verso» stilistico, sciupando la mistica austerità dell'uno o la classica leggiadria delle altre.

La circostanza poi di completare le abitazioni necessarie induce la Fabbrica di S. Ambrogio a provvedervi col decoroso, e vorrei dire ormai indispensabile, rinnovamento del corpo di case di sua proprietà in angolo della piazza con via Lanzone. Così l'antica foresteria del Convento (ora occupata da noti ebanisti e trasportatori di dipinti), verrebbe con felice opportunità, destinata a sede del museo dei numerosi frammenti interessanti l'arte e la storia ambrosiana.

È tal progetto, codesto, al quale ritengo non si tarderà a porre mano, da riscuotere lode non solo, ma benanche l'augurio, il consentimento di ognuno.

Ma la Fabbrica di S. Ambrogio non dorme sugli allori, e, d'accordo col Municipio, provvede, se le ultime pratiche materiali non inceppano la realizzazione dell'idea, alla rinascita della chiesetta di S. Bernardino alle Monache in via Lanzone.

Chi, ancora pochi mesi fa, avesse mosso alla Piazza di S. Ambrogio per detta via, a mala pena avrebbe potuto scorgere la cuspide della fronte e parte della finestra circolare, rimanendo il resto della facciata nascosto dal fabbricato, un dì Convento di monache francescane, soppresso nel 1782, e da tempo fino a ieri riparto speciale dell'Ospedale Maggiore. Ora tale costruzione venne abbattuta, sì che nel mezzo dello spazio rimasto, si vede completamente la facciata dell'oratorio, che ricorda, nelle particolarità costruttive e decorative, le chiese analoghe dei Solari, come l'Incoronata, la cappella Borromeo in S. M. Podone, S. Cristoforo sul Naviglio, S. M. della Pace, ed altre ben note. Gli autori benemeriti delle «Reminiscenze di Storia e di Arte della città di Milano» descrivendone e riproducendone la fronte nel 1892, dopo aver detto che «la deturpazione diventa una vera profanazione» nella parte inferiore di essa aggiungevano: «Nell'interno si notano alcune traccie di affreschi di qualche merito, ricoperti dalle ripetute imbiancature e che attendono il momento propizio per venire alla luce».

Che sia davvero arrivato il momento propizio? Io voglio credere: la Fabbriceria di S. Ambrogio, cedendo al Comune la piccola ed insipida chiesa di S. Pietro in Caminadella perchè, abbattendola, ivi si effettui il piano regolatore, ne avrebbe in cambio l'antico oratorio, circondato da un po' di giardino, il quale oltre inquadrarlo in mezzo ai rettifili delle vie nuovamente sistemate, lo «ambienterebbe» assai bene e tornerebbe opportuno come ridente ed igienica oasi. È solo da far voti e fervidi che le squadre ed il metro, d'accordo con qualche cavillosità legale od economica, non abbiano a far tramontare l'idea già fortunatamente concreta. Intanto però splende ogni più bel sole di speranza e di ottimismo.

Arch. A. Annoni.

RECLAMI DEGLI STUDIOSI

Sotto questa nuova rubrica accoglieremo per l'avvenire qualunque reclamo degli studiosi d'arte che si presenti serio ed imparziale, relativo a qualunque aspetto della molteplice amministrazione delle Belle Arti ne' suoi contatti col pubblico. Pur troppo abbiamo tutti di frequente, qual più qual meno, a lamentare intoppi, lungaggini, abusi che inceppano la libertà degli studi, la libera ammirazione delle opere d'arte nelle chiese, nei musei, nelle gallerie o, al contrario dobbiamo spesso crucciarci di poca sorveglianza, di inerzia o peggio a danno della conservazione del patrimonio artistico d'Italia, sia pubblico che privato. A tutti quanti hanno giusti reclami a fare, pratici consigli a proporre, nel vantaggio generale degli studi dell'arte, che non debbon essere monopolio di nessuno ma meta aperta a tutti i volonterosi con quelle maggior liberalità che i tempi moderni consigliano, offriamo ospitalità. Se i reclami saranno sereni e avranno di mira le cose, non le persone, saranno subito accolti, da qualunque parte essi vengano, a chiunque si dirigano.

E incominciamo col renderci interpreti delle lamentele di molti visitatori della Certosa di Pavia sul modo come s'impone la visita a quegli artistici locali. Negli stessi giorni feriali a chi abbia pagata la tassa d'ingresso è tolta libertà di osservare con comodo, di soffermarsi a studiare, di fare appunti. Egli deve imbrancarsi con le comitive di altri visitatori che non conosce, sempre frettolosi e spesso indifferenti all'arte e ascoltare le interessate e spropositate esplicazioni date dai custodi che non si preoccupano che di finir presto il solito giro. Ora ciò non può continuare. Ogni visitatore deve esser libero di soffermarsi con comodo, di osservare ciò che gli piace, di studiare come nelle sale delle gallerie pubbliche dove nessuno ha mai pensato di far circolare, contro loro volontà, i visitatori a gruppi. Se i custodi del Monumento — attualmente otto — non sono sufficienti a sorvegliare tutti i locali, se ne aumenti il numero, magari togliendone qualcuno da altri Istituti dove, per mancanza di visitatori, i custodi sonnecchiano: ma non si lasci durar a lungo uno stato di cose che provoca proteste ogni giorno anche da stranieri.

COPERTINA IN TELA FORTE INGLESE
PER RILEGARE L'ANNATA 1908 DELLA
"RASSEGNA D'ARTE"
IMPRESSA A COLORI PREZZO L. 3,—
= FRANCA DI PORTO NEL REGNO L. 3.25 =

Dirigere cartolina vaglia alla Amministrazione della
"RASSEGNA D'ARTE"
MILANO - Via C. De-Cristoforis, 6

RASSEGNA D'ARTE

Annate 1908 complete rilegate in tela inglese con impressione a colori. Un bel volume di 218 e III pagine, con 19 tavole fuori testo a colori, frontispizio, indice L. 20.—
Per i nuovi Abbonati alla *Rassegna d'Arte* per l'anno 1909, prezzo eccezionale L. 15.—

FIRENZE - Tabernacolo sul canto fra Via del Leone e Via della Chiesa.

(Fotografia Alinari).

ALFIERI & LACROIX - Milano

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX MAGGIO 1909 N. 5

"GIOTTINO„
E UN TABERNACOLO TESTÈ RIAPERTO IN FIRENZE.

Fra quanti tabernacoli antichi per antica e singolare consuetudine infiorano le vie ed ornano i canti di Firenze, quelli del quartiere di là dal " passo d'Arno, „ sono forse se non i più preziosi i più numerosi: come quelli che popolano una parte della città pressochè incolume da contaminazioni di rinnovamenti edilizi.

A me che, prima come Rettore degli Amici fiorentini dei Monumenti ed ora per incarico avutone dalla Amministrazione Comunale, ho avuta la ventura di poter esplorare diligentemente queste edicole in gran parte chiuse da secoli, è grato oggi il poter offrire la primizia dei tabernacoli dell'Oltrarno, pubblicando un prezioso affresco del secolo XIV, mirabilmente conservato perchè chiuso da tempo immemorabile, così come ho potuto restituire alla luce e alla vista del pubblico l'edicola che lo conteneva, misteriosa come il libro dei sette sigilli dell'Apocalissi. E dico questo perchè ne mancava anche l'indicazione nell'elenco, assai utile ma incompleto e provvisorio, dei tabernacoli fiorentini pubblicato dal Carocci nell'*Arte e Storia* quattro anni or sono; e perchè, come tutto induce a credere, nonostante qualche recente affermazione, anche il compianto Gerspach, (1) solerte raccoglitore di notizie sui tabernacoli fiorentini che auguriamo di veder presto pubblicate, non ne aveva mai avuto diretta ed esatta contezza.

GIOTTINO - La Deposizione dalla Croce.
Firenze. - Galleria degli Uffizi.
(Fot. Alinari).

E ad ogni modo ora per la prima volta questo grandioso tabernacolo in pietra, che è posto sul canto fra via del Leone e via della Chiesa, e si presenta centinato a semicerchio nella parte superiore, è reso visibile alla cittadinanza, e può essere assai comodamente esaminato dagli studiosi: ai quali io stesso ne detti dapprima notizia nel *Giornale d'Italia* del 9 dicembre scorso, e più tardi in una comunicazione orale all'*Istituto Germanico di Storia dell'Arte* in Firenze.

La fortunata condizione in cui si è trovato questo antico dipinto per esser rimasto chiuso e perciò lungamente sottratto all'azione edàce del tempo e alle ingiurie degli uomini, lo rende singolarmente prezioso. La fotografia non dà che una pallida idea della freschezza mirabile del colorito e dello splendore vivo che serbano ancora i nimbi e gli arabeschi d'oro, come forse in nessun altro affresco del tempo ch'io ricordi. Appartiene, come pare, alla seconda metà del Trecento. Chiamavasi la " Madonna della Sagra „ o del " Morbo „ forse perchè a lei si levarono supplicazioni e si offrirono doni votivi in tempi di qualche morìa: se anche non si voglia prestar fede ad una tradizione rimasta viva fra il popolo di quel rione, che ella fosse dipinta dopo la peste del 1348, in ringraziamento del cessato flagello, a quel modo che venne innalzato dall'Orcagna, in quelli anni e per la stessa ragione, il tabernacolo di Orsammichele. Certo è che l'affresco fu qui trasferito da altro luogo (forse dal prossimo convento di Camaldoli distrutto?) e adattato nel tabernacolo odierno: perchè, come si vede dall'arricciatura dell'intonaco, terminava originariamente a sesto acuto. Il fondo rimanente nel nuovo spazio dell'edicola semicircolare fu quindi ricolorito nell'adattare il dipinto antico nel tabernacolo nuovo. E fu allora forse anche segato, per ridurlo alle debite proporzioni, nella parte inferiore.

Raffigura la Vergine " tutta avvolta di faville d'oro „ sedente su trono coperto da capoletto ornato riccamente di arabeschi di sottile lavoro, fra otto angeli osannanti e in basso due santi, il Battista e S. Benedetto (o Romualdo). Del cartello che colla sinistra sostiene il putto sono cadute in gran parte le lettere gotiche iscrittevi. Il manto della Vergine in basso è ricolorito. Nel rimanente non vi par traccia di altri restauri o ritocchi.

(1) Le parole da un manoscritto inedito di lui che riferisce la *Rivista Italiana* di Firenze (25 gennaio) non fanno parte d'una comunicazione tenuta dal Gerspach al Congresso Storico di Roma del 1903 sui tabernacoli fiorentini, come risulta dagli Atti del Congresso. Questa comunicazione fu pubblicata nella *Rassegna Nazionale*, dic. 1904: e in ogni modo la notizia che vi si dà del Tabernacolo della Peste non appare esser tratta da cognizione diretta, bensì da informazioni non so dove attinte. E il vero è che il tabernacolo in discorso era così ermeticamente chiuso da un reticolato di ferro ossidato dal tempo e da un telaio di vecchi cristalli opachi di polvere che nessuno manifestamente aveva potuto aprirlo, e tanto meno di recente. Posto com'è su un quadrivio frequente di popolo, qualunque opera di esplorazione del tabernacolo non sarebbe sfuggita, come avvenne agli Amici dei Monumenti quando per primi lo visitarono. Ora nessuno nel vicinato ricordava d'averlo mai visto aperto o esaminato da alcuno. E infatti anche il Gerspach, quando vuol far menzione dei più antichi dipinti dei tabernacoli fiorentini (nella memoria pubblicata) non parla di questo che avrebbe certamente segnalato come uno dei più antichi e, per conservazione e per magistero d'arte, ammirabile.

Già in quelle mie comunicazioni delle quali la *Rassegna d'Arte* ha dato notizia, io notai le affinità stilistiche che questa opera presenta col maestro a cui si debbono e la tavola della Pietà agli Uffizi che va sotto il nome di Giottino, e i freschi della cappella di S. Silvestro (Bardi) in S. Croce che sono manifestamente della medesima mano (1): e si potrebbe anche confrontare la tavola da poco acquistata dalla Galleria di Berlino, e pubblicata dal Suida (*Rivista d'Arte* marzo-aprile 1907, p. 46). Ora è noto come sia controverso se questo Giottino debba identificarsi con Maso fiorentino, celebrato da Filippo Villani e dal Ghiberti come grande maestro, e già prima di loro da un documento del 1392 e più tardi dal Landino, dall' Albertini, dal libro d' Antonio Billi coi suoi derivati, e dall'anonimo Magliabechiano, che sono le fonti scritte del Vasari: ovvero con un Giotto di Maestro Stefano matricolato nell'arte dei pittori nel 1368, e nell'anno successivo (secondo un documento pubblicato dal Müntz) adoperato a Roma come Maestro solenne. Della prima opinione sono fra i recenti critici il Frey, il Suida, il Venturi (2) ed altri; e a Maso inclinai anch'io ad attribuire il tabernacolo di via del Leone dapprima. Alla seconda invece accedono il Langton Douglas, lo Schubring, ed ora il Sirèn (3). Comunque si pensi intorno ai due artefici che il Vasari (come provò per primo il Milanesi), e già forse altri prima di lui, — secondo appare dall'anonimo Magliabechiano — aveva confuso in una sola persona, il confronto fra il tabernacolo di via del Leone e le più certe opere di questo maestro che diremo Giottino si presenta spontaneo e naturale. La stessa forza nella modellatura, la stessa morbidezza e unione delle tinte e nelle ombre (già notate e lodate dal Vasari) lo stesso rilievo nelle figure e vigore di colorito, singolare per quel tempo. Il pieno ovale dei visi col naso diritto e la bocca piccola, che il Sirèn nota nella figure di questo maestro, si ritrovano qui nel viso della Vergine. Il forte sviluppo mascellare in alcune teste della Deposizione agli Uffizi ritorna qui, specialmente nelle figure degli angeli. L'ampiezza delle forme corporee nella tavola degli Uffizi riappare qui nella figura del putto e in quella della madre dall'ampio petto, secondo il tipo prediletto da Giotto. Gli angeli ricordano vivamente quelli della Incoronazione nella tribuna della Basilica inferiore di Assisi, che la critica generalmente, concorde col Vasari, dà a Giottino: mentre la figura del Battista, rivolta di tre quarti verso lo spettatore, ha una palese affinità di tipo e di modellatura col Cristo della Deposizione. Ma segnatamente è notevole il riveder qui, nel tabernacolo della Sagra, la figura profilata del monaco dalla lunga barba fluente, che si trova a sinistra nella tavola della Pietà (figura di San Romualdo) come nelle storie di Santa Croce, nella figura del chierico che assiste il vescovo taumaturgo, ed anche nella tavola di Berlino, attribuita dal Suida a Maso. Questa medesima testa s'intravede anche nei frammenti degli affreschi ancora rimasti in una antica volta archiacuta di una delle cappelle minori della Chiesa di Badia a Firenze, già appartenente alla vecchia chiesa, appena oggi visibile a chi s'avventuri ad una ascensione assai malagevole sul solaio del tetto, donde si vede la vecchia volta sostituita poi dalla volta a botte nei rifacimenti moderni della chiesa. Ora quei frammenti che raffigurano, come pare, storie della vita e del martirio di San Bartolomeo, sui quali a voce ed in iscritto avevo richiamata più volte l'altrui attenzione (1), ha pubblicati testè il Sirèn nell'appendice al suo recente lavoro su Giottino, edita nei *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (Dezember 1908), attribuendoli, e non senza ragione, a questo Giottino (per lui Giotto di M. Stefano, non Maso); benchè convenisse discutere — e il Sirèn ha dimenticato di farlo — qual fondamento abbia la notizia del Vasari che quella cappella attribuisce a Puccio Capanna, un altra incognita della pittura fiorentina del Trecento, ma certo anch'egli gran maestro se un documento pistoiese del 1347 lo annovera fra i migliori che Firenze avesse in quei giorni.

GIOTTINO – Miracolo di San Silvestro.
Firenze. - Chiesa di Santa Croce.

Poichè par difficile revocare in dubbio che l'affresco del tabernacolo d'Oltrarno sia opera d'un maestro della seconda metà di quel secolo, meglio che a Maso, discepolo diretto di Giotto, e fiorito nella prima metà di quel secolo, converrebbe a Giotto di M. Stefano che opera specialmente nella seconda. Al che ci conduce un'altra considerazione, oltre alla maturità dell'arte che qui apparisce come nella tavola degli Uffizi e nei freschi di S. Croce. Già notammo che, segnatamente la parte superiore del dipinto per la delicata grazia delle figure e per la ricerca ornamentale forse soverchia sente della scuola Senese. Ma già gli antichi ci parlano del " delicatissimo dipignere „ di questo Giottino; e il Sirèn ha ben dimostrato come questo maestro segnò quasi il punto di incidenza delle due correnti fiorentina e senese nella seconda metà del

(1) Non cito fra le opere di Giottino gli affreschi della Cappelletta Strozzi nel vecchio Cimitero di S. Maria Novella perchè sono d'accordo col Venturi (*Storia* V, 499, 1907) nel tenerli per opera di mano inferiore.

(2) Frey: *Il Codice Magliabechiano*. - Berlino 1892, pag. 240 e seguenti.
— Suida: *Maso und Giotto di M. Stefano* nel *Repertorium für Kunstwiss.* XXVII, 1905.
— Venturi: Opera citata, pag. 495.

(3) Nelle note alla nuova edizione inglese dell'*History of Painting in Italy* del Crowe e Cavalcaselle, II, London 1903, pag. 190.
— Schubring: *Giottino* in *Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen*, 1900.
— O. Sirèn: *Giottino und seine Stellung in der gleichzeit. Flor. Malerei* nei *Kunstwissenschaftliche Studien* I, Leipzig 1908.

(1) Vedi il mio articolo: *Case e Botteghe di antichi artefici fiorentini* nel *Marzocco*, 12 aprile 1907.

Trecento, e tenga dai senesi la freschezza e ricchezza del colorito più di qualsiasi altro fiorentino del tempo suo.

Fra le opere che gli antichi attribuivano a questo maestro (cioè a Maso il Ghiberti, più tardi il libro di Antonio Billi a Giotto di Stefano, l'anonimo Magliabechiano all'uno e all'altro insieme) era un tabernacolo in Piazza S. Spirito raffigurante la Vergine con molte figure attorno " fatte con meravigliosa arte „. Il tabernacolo fu rimodernato e ridipinto malamente nel sec. XVIII, ma non sì che non rinesse in piedi l'antico paramento di pietra. Forse in quella occasione l'antico dipinto potè essere trasferito nell'oratorio della Sagra? o forse questo era una ripetizione di quello?

Comunque sia — e senza voler perdersi in congetture — la bellezza e la singolare conservazione del dipinto è tale che offrirà argomento degnissimo agli studiosi dell'arte, e sarà raggio di luce nell'oscuro periodo della pittura fiorentina della seconda metà del Trecento.

Firenze. ALESSANDRO CHIAPPELLI.

UN DISEGNO DI FIORENZO DI LORENZO NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI

Nel Museo Municipale di Nantes, trovasi un quadro con due figure: Sant'Antonio e San Sebastiano, che probabilmente formava parte d'una grande ancona. Nel catalogo il quadre intiero è attribuito al maestro Buffalmacco, e Sant'Antonio erroneamente è chiamato S. Francesco. Questo quadro fu riprodotto da F. Mason Perkins nella *Rassegna d'arte* dell'Ottobre 1905 p. 158 e molto giustamente attribuito a Fiorenzo di Lorenzo.

FIORENZO DI LORENZO - S. Antonio. Nantes - Museo Municipale.

" Il maestro non può essere che Fiorenzo di Lorenzo. La qui unita illustrazione, mentre mi dispensa dal descrivere il quadro, indurrà, non ne dubito, tutti coloro che hanno conoscenza dello stile e dell'opera del geniale maestro umbro ad approvare la mia attribuzione. Questo dipinto nel quale Fiorenzo ci appare al colmo della sua fase Verocchiesca è senza dubbio soltanto un frammento di una sua grande composizione. Non mi dilungherò a commentare la bellezza delle due figure poichè la fotografia ne rende in modo soddisfacente tutti i pregi e tutte le qualità salvo quelle del colore „.

FIORENZO DI LORENZO - Disegno. Firenze R. Galleria degli Uffizi.

Per mezzo di questa attribuzione del Perkins si può ribattezzare da parte mia un rinomato disegno nella Galleria degli Uffizi: battesimo che io proposi tempo fa e che è stato confermato (1).

Nel mio articolo: " I quadri italiani nel Louvre. „ (*Repertorium für Kunstwissenschaft* 1902 p. 27) trovai l'occasione di attribuire a Fiorenzo una quantità di disegni tutti diffusamente attribuiti ad altri pel passato.

Uno di questi descrivevo nella maniera seguente:

Cornice 26 N. 379. Un giovane in piedi, panneggiato. Un disegno a penna molto noto, generalmente chiamato Pesellino, ma il tipo del viso, le pieghe metalliche e rigide lo indicano quale lavoro di Fiorenzo.

In fatti questo disegno è uno dei più notevoli e più di frequente riprodotti della Galleria degli Uffizi, dove pure è chiamato Giuliano Pesello, anche da E. Müntz nella sua *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* I p. 626.

È al contrario attribuito a Francesco Pesellino nella grande opera di disegni: " Disegni di antichi maestri nella Albertina e in altre collezioni „, riferendosi all'autorità del dott. Gustavo Ludwig " che in questo disegno scoprì una sorprendente rassomiglianza nello stile col quadro del Capitano Holford in Londra „.

Il valente storico d'arte fu qui ingannato da una rassomiglianza accidentale. Il disegno appartiene così poco a Pesellino che neppure è fiorentino.

Che il disegno sia un abbozzo per il Sebastiano nel quadro di Nantes è evidente e non ha bisogno di prova.

Sono rari i disegni che possono essere attribuiti anche approssimativamente a Fiorenzo di Lorenzo. Un altro studio per un quadro del maestro non è stato ancora indicato, che io sappia (2).

La garanzia che il disegno sia autentico di Fiorenzo di Lorenzo dovrebbe quindi avere un interesse speciale per la scienza dell'arte. EMILIO JACOBSEN.

(1) Mi permetto accennare ad un altro disegno che potrà essere attribuito con probabilità a Fiorenzo di Lorenzo. Questo trovasi nella collezione di disegni dell'Accademia di Venezia, Cornice 29, n. 74: Un giovane in piedi, rivestito d'armatura. Penna su carta bigia.

(2) Colgo l'opportunità di correggere un errore, nella *Rassegna d'Arte*, Marzo 1908, riferentesi al mio articolo: " *Etudes de Titien pour les Bacchanales de Londres et de Madrid. Gazette des Beaux Arts. Fevrier 1908* „. Qui si legge l'A. ha scoperto nella raccolta di disegni Santarelli passata al Louvre 1866. Devo osservare che la Gall. Santarelli è a Firenze nella Galleria degli Uffizi.

SIGISMONDO MALATESTA E GALEAZZO MARIA SFORZA

IN UN AFFRESCO DEL GOZZOLI

Già da molto tempo mi pareva che ci dovesse essere qualche relazione fra gli affreschi dipinti da Benozzo Gozzoli nella cappella del Palazzo dei Medici (ora Riccardi) e le feste celebrate in Firenze nel 1459 in onore di papa Pio II e del giovane Conte Galeazzo Maria, figlio di Francesco Sforza. Di quelle feste, che si possono annoverare fra le più splendide che Firenze celebrò nel secolo XV, troviamo il ricordo vivo non solo nelle cronache contemporanee, ma anche in due poemi che ce le descrivono con un lusso di dettagli altrettanto interessanti dal punto di vista storico che superflui e noiosi sotto un aspetto puramente poetico. Uno di questi poemi — ed è sfortunatamente quello che ha meno valore per noi, giacchè troppe volte l'autore s'è sbrigato con qualche frase banale là dove avremmo desiderato una descrizione particolareggiata — fu stampato nel secondo dei tomi aggiunti della raccolta del Muratori; l'altro rimane tuttora inedito fra i manoscritti della Magliabechiana (*Cod. Magl. Strozz.* Cl. VII, 1121); il Volpi ne pubblicò dei brani e ne compendiò l'insieme, un po' alla svelta per dir vero (1). E in realtà meriterebbe assai più dell'altro d'essere stampato per intero, perchè, grazie alla precisione colla quale vi si descrivono luoghi, uomini, vestiti, costituisce un documento prezioso per la storia della cultura.

BENOZZO GOZZOLI - Particolare dell'affresco della Cappella di Palazzo Riccardi. Ritratti di Sigismondo Malatesta e Galeazzo Maria Sforza (2).

Ora da questo risulta che l'organizzatore delle feste del 1459 fu Piero de' Medici: l'autore lo dice chiaramente diverse volte e fra altri in questi versi:

Or ai udito.....
Quanto egli è stata mangnia l'onoranza
Che fe far Piero di Cosimo preclaro. (2)

D'altra parte fu ugualmente Piero de' Medici, e non Cosimo suo padre, che si occupò della decorazione della cappella del palazzo famigliare terminato da poco ed a lui si rivolgeva il pittore, sia per chiedergli danaro, sia per sentire la sua opinione intorno all'opera, come risulta dalle tre lettere che ci furono serbate. (3) Datano appunto del 1459 e mostrano che in quell'anno il lavoro era già molto avanti. Finalmente non Cosimo, come si credeva prima, ma Piero, come risulta dal paragone con documenti contemporanei (4), venne raffigurato dal pittore nella persona di quel cavaliere che si vede dietro al più giovane dei Re Magi, montato su un cavallo bianco, la cui briglia reca l'impresa Medicea con l'anello, le tre piume ed il motto " SEMPER ".

Ora tutto ciò costituiva soltanto una presunzione: la prova decisiva la trovai tre anni fa, osservando di nuovo gli affreschi del Gozzoli: vicino a Piero de' Medici, sulla stessa parete (cioè la parete destra guardando verso l'altare) si vedono tre cavalieri che stanno quasi su una medesima linea con lui; l'ultimo a sinistra, contro l'angolo del muro, mostra il ben noto profilo del famoso condottiere Sigismondo Malatesta, tante volte inciso dal Pisanello e da Matteo de' Pasti. (5)

(1) *Le Feste di Firenze del 1459. Notizie di un poemetto del secolo XV.* - Pistoia 1902. - Si direbbe che il Volpi non abbia studiato il poema per intero: leggo difatti (pag. 7): L'anonimo non dice in che consistessero i premi [della giostra]; ed invece codesti premi sono descritti minutamente nella parte dove si parla dei preparativi delle feste (l.° 32 t.°). - Medesimamente il Volpi non ha capito il senso delle parole Mongioia nei versi:

Ciascun veder Lorenzo avea gran voia
Per ringraziarlo della armeggeria
Che fece a spese della sua Mongioia.

e ciò per non aver badato al passo (C.° 34), dove Lorenzo chiede al padre il permesso di fare Un trionfo e una armeggeria — Con ogni spendio della borsa mia.

(2) (C.° 81 t.°). - D'altronde tutto il poema è dedicato a Piero de' Medici (cfr. C.° 84 t.° e seg.) e non è affatto scritto in onore di Cosimo de' Medici, come falsamente lo hanno intitolato negli indici. - In un altro passo (C.° 24 e seg.), l'autore fa l'elogio di Piero, ragionando lungamente delle sue doti, dei lavori fatti fare da lui, della sua situazione nello stato, e dice fra altre cose:

Cosimo l'a messo nello schanno
Sopral tesoro e lo stato el governo
Attribuendo allui il pro el danno.

Sarà una esagerazione: però bisogna pensare che sin qui gli storici hanno studiato sempre intorno alla vita di Cosimo e di Lorenzo de' Medici e che fra queste due figure così caratteristiche la figura di Piero è rimasta nell'ombra. Sarebbe interessante di ricercare quale sia stata realmente la parte presa da Piero negli avvenimenti politici degli ultimi anni della vita di Cosimo.

(3) GAYE: Carteggio. I, 191.

(4) Cfr. la medaglia d'anonimo fiorentino e il busto di Mino da Fiesole (Bargello).

(5) Si sa da tutte le testimonianze contemporanee che il Malatesta fu uno dei signori che parteciparono al ricevimento del papa.

Quello accanto, visto di faccia, non può essere al mio parere che Galeazzo Maria Sforza. Fra i personaggi che ebbero nelle feste del 1459 una parte tale da esser messi in un posto così eminente, Galeazzo solo era altrettanto giovane di quel cavaliere che pare appunto dell'età di quindici o sedici anni. (6)

La prova inconfutabile del mio assunto non la posso però portare, giacchè i ritratti di Galeazzo Maria che conosco sono tutti di profilo (7) e si sa quale difficoltà vi sia a stabilire un rapporto fra la faccia e il profilo. — Del resto m'importava sopratutto di mostrare che il Gozzoli aveva introdotto nel suo affresco vari ritratti di persone intervenute nelle feste del 1459 e che lo studio accurato delle varie descrizioni delle dette feste, unito alla conoscenza dell'ambiente Mediceo, potrebbe giovare assai a chi volesse spiegare l'opera del pittore dal punto di vista storico ed iconografico.

Ritratto di SIGISMONDO MALATESTA.
Rimini - Tempio Malatestiano.

(6) Era nato, come si sa, nel gennaio del 1444.
(7) Cfr. le varie medaglie di Marescotti, Enzola ed altri riprodotte dal Friedländer: *Italienische Schaumünzen des XV. Jahrhunderst (Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, I, II, III, tav. X, 4; XXI, 3; XXXVI, 11), e il quadro di Piero del Pollaiuolo (Museo degli Uffizi)

GIACOMO MESNIL.

STUCCHI SERPOTTESCHI INEDITI

(A proposito di un articolo su Giacomo Serpotta).

Il sig. Vincenzo Pitini in un elegante articolo comparso sulla " Nuova Antologia „ del 1 gennaio, sotto il titolo " L'Arte di Giacomo Serpotta „ passa in rassegna la mirabile produzione serpottesca, manifestando le sue impressioni estetiche e i suoi giudizii sulle varie opere del genialissimo artista.

Siccome l'egregio scrittore asserisce, in principio, che unico ad occuparsi finora del Serpotta è stato il defunto prof. Giuseppe Meli, così mi permetto fargli noto, non per ispirito di vanità certamente, ma per amore del vero, che il sottoscritto, alcuni anni or sono, ebbe a pubblicare in proposito ne " L'Arte „ di Adolfo Venturi (a. IV, fasc. V-VI) un suo lavoro con documenti inediti.

Il Pitini, oltre alle tante cose già conosciute, ricorda come appartenenti a Giacomo le quattro statue della chiesa dei Tre Re, opinione, secondo il mio modesto avviso, inammissibile trattandosi di lavori di differente carattere stilistico. Così non mi pare nemmeno esatto ascrivere il quadro in S. Matteo di cui l'A. dà una riproduzione (a pag. 52), e dove una certa leziosaggine di modellatura contrasta col fare disinvolto, libero e deciso del grande plasticatore.

Altri pregevoli stucchi che potrebbero, invece, attribuirsi al valoroso maestro e che non ho visto sinora da alcuno accennati, sono quelli esistenti nell' Oratorio del Carminello, nella stessa Palermo, e precisamente sulla parete di rimpetto al cappellone.

Tale chiesetta, da parecchi anni chiusa al culto, ha internamente aspetto sontuoso, come in genere tutte le chiese seicentesche palermitane. Ai due lati del cappellone sorgono le statue della Prudenza e della Castità, l'una con elmetto sulla testa e con uno specchio nella destra, e l'altra in atto di calpestare un putto bendato, il piccolo dio dell'amore.

Lungo la parete a destra sono tre finestre riccamente decorate, e, nelle nicchie intermedie, figure di Santi Carmelitani, cioè la beata Angela, S. Alberto, S. Maria de Paz, S. Eliseo; ed a sinistra, di contro, S. Elena, S. Angelo, S. Teresa e S. Elia.

Le statue non sono certo notevoli per modellatura ed eleganza, ma per la loro stranezza, e sebbene la Castità non sia brutta, credo che nessuna di esse abbia qualcosa di comune con l'arte puramente serpottesca. Anche nella ornamentazione manca quel tale equilibrio così caratteristico nei lavori di Giacomo, riscontrandovisi al contrario una vera faragine di stemmi, di cartocci, targhe, fiori e frutta (melagrane a profusione), il che ci riporta all'arte di uno dei Ferraro.

Ma la decorazione della parete di rimpetto al cappellone si distingue perfettamente del resto, e sembra proprio di mano del Serpotta. Due angeli, uno a destra ed un altro a sinistra, sovra le due porticine laterali, sorreggono un medaglione (come negli stucchi del Museo Nazionale provenienti dalla chiesa delle Stimmate), dove sono rappresentate le due scene della Natività e della Fuga in Egitto. Nel centro, poi, della medesima parete, si vedono due belle figure muliebri sedute, una con un agnellino e l'altra dalla veste al seno discinta, con un pellicano, in atto di contemplare il cielo.

Tali figure così per la forma elegante come per l'atteggiamento e l'espressione ci richiamano una tecnica ed una maniera nobilissima, qual'è quella scaturita dal genio di Giacomo Serpotta.

ENRICO MAUCERI.

CHI FU VERAMENTE L'ARCHITETTO
DELLA BASILICA SUPERIORE DI SAN FRANCESCO IN ASSISI...?

Nell'ultimo numero di Gennaio c. a. della " *Rassegna d'Arte* „ Lorenzo Fiocca, dopo di aver esposto la sua opinione intorno all'Architetto della Basilica superiore, chiudeva con queste parole il suo articolo: " messaggero di più chiara luce sarà chi, meglio investigando in Francia la vita e le opere di B. Giovanni da Penna S. Giovanni (nella marca anconetana) saprà con maggior prova di documenti far risplendere l'operosità religiosa ed artistica dell'umile frate italiano, qualità che ebbe forse in comune col frate Filippo da Campello, destinati entrambi (?) ad eternare nell'opera meravigliosa del S. Francesco della basilica di Assisi la memoria... dell'umile Francesco „.

Io non vengo certo dalla Francia messaggero di luce, nè da archivi o scrittori francesi ho attinto le notizie che fornirò presto ai gentili lettori. Studi speciali che ho fatto sopra la questione, cotanto discussa oggigiorno mi mettono però in grado di poter dire una parola storicamente e criticamente vera, e volesse il cielo fosse l'ultima, a metter fine a un dibattito che da tanto tempo ferve nel campo della storia dell'arte, non ancora risolto, appunto perchè gli scrittori, poco badando alla storia, trattarono e giudicarono sin qui l'argomento con metodi e criteri puramente personali.

Prima che il Professor Adolfo Venturi avesse pubblicato il libro illustrativo della Basilica di Assisi (1), nessuno avea mai pensato che Fra Giovanni da Penna, il frate delle visioni e delle estasi, fosse stato uno degli architetti addetti alla fabbrica della Basilica superiore. Una lettera di Gregorio IX del 1 settembre 1238, diretta a fra Elia Generale dell'Ordine dei Minori, e che il chiaro scrittore ebbe occasione di leggere nella " Miscellanea Francescana „ (2), fu quella che lo spinse indubbiamente alle ardite conclusioni con che radia di netto dall'album degli artisti della Basilica Francescana il nome illustre di Fra Filippo da Campello, mentre una nuova aureola, oltre a quella della santità, fa brillare sulla fronte di Fra Giovanni della Marca d'Ancona.

ASSISI - Basilica Superiore e Basilica Inferiore.

Che il Venturi abbia equivocato, interpretando in quel modo la lettera di Gregorio IX, lo proveremo chiaramente. Ci piace però, per l'intelligenza del lettore, come a rendere ancor più convincenti le deduzioni che verremo man mano ricavando nel corso della nostra dimostrazione, riprodurre qui nella sua integrità il testo della lettera latina

(1) Adolfo Venturi: *La Basilica di Assisi*. — Roma, 1908.
(2) *Miscellanea Francescana*. — Vol. V, pag. 160.

di Gregorio IX, quale la lesse il P. Grisar S. I. nell'originale che si conserva nell'archivio arcivescovile di Spoleto.

" Gregorius episcopus, servus servorum Dei, dilecto filio Helye, ministro ordinis fratrum minorum, salutem et apostolicam benedictionem. Cum sicut ex parte dilectorum filiorum abbatis et conventus monasterii Xaxivivi fuit propositum coram nobis, iidem fieri faciant acqueductum ministerio dilecti filii Joannis de Penna, fratris ordinis tui, ad ducendam acquam per ipsum ad monasterium supradictum et iam prope ad consumationem operis huiusmodi sit deductum, nec per alium nisi per eundem fratrem valeat comode consumari, discretioni tue per apostolica scripta mandamus, quatenus predicto fratri insistendi operi, si absque incomodo tuo poteris, usque ad consumationem tribuas facultatem.

" Datum Anagnie Kalendis Septembris pontificatus nostri anno XII „.

Noi traduciamo letteralmente:

" Gregorio vescovo, servo dei servi di Dio, al diletto figlio Elia, Ministro dell'Ordine dei Frati Minori, salute e apostolica benedizione. Poichè, come da parte dei diletti figli, l'abate e i religiosi del monastero di Sassovivo fu esposto dinanzi a noi, sono essi intenti a far costruire un acquedotto per opera del diletto figlio Giovanni da Penna, religioso del tuo Ordine, per portar l'acqua al monastero sopraddetto, e già tale opera sia pressochè terminata, nè da altri se non dallo stesso religioso sia possibile compierla, col presente scritto apostolico rimettiamo alla tua discretiva, che dii licenza al suddetto religioso sì che prosegua l'opera sino alla fine, qualora lo potessi senza tuo incomodo.

" Dato da Anagni, le calende di settembre, l'anno XII del nostro pontificato „.

Ciò premesso, dimostreremo:

I. — Fra Giovanni da Penna, che le cronache e le memorie di quel tempo attestano esser vissuto puramente ed aver avuto visioni spirituali, non è, come asserisce Venturi, il Personaggio designato dalla lettera di Gregorio IX diretta nel 1238 a Frate Elia.

II. — Il frate *omonimo* architetto dell'acquedotto di Sassovivo, non stava allora in Assisi, quando Papa Gregorio scriveva a Frate Elia perchè cedesse alle insistenze dei religiosi di Santa Croce. Nè da alcun fatto probabile si può argomentare essere stato il suddetto frate l'architetto, cui si affidò dopo il 1236 la costruzione della Basilica superiore di Assisi.

III. — Fra Filippo da Campello è caratterizzato dalla lettera di Innocenzo IV non *soltanto spenditore*, come opina falsamente il Venturi, ma addirittura preposto e architetto della fabbrica di San Francesco.

*
* *

Se scrittori antichi e moderni di cose francescane furono indotti in errore ed avvolsero con sempre crescente oscurità la vita di Fra Giovanni da Penna Sant' Angelo in Marca Anconitana, si deve al fatto di non aver essi distinto come dovevano il nostro Personaggio dal suo Omonimo, che nulla ebbe a vedere col frate delle visioni spirituali. È per questo che, mentre gli uni portano Fra Giovanni in Germania sin dal 1216 ad evangelizzare i Tèutoni, altri invece ce lo fan trovare nello stesso tempo in Provenza, in compagnia di altri zelanti operai evangelici. Così da errore in errore, da equivoco in equivoco, si passò all'ultimo del signor Venturi, che, forte della lettera di Gregorio IX, pensò d'intravedere il medesimo frate, prima in Sassovivo a dirigere i lavori di quell'acquedotto, poscia come soprintendente della fabbrica di San Francesco in Assisi.

Noi, esaminate ben a fondo e riscontrate diligentemente le cronache francescane, dalle più antiche alle più recenti, valutato eziandio il giudizio che di lui espressero savi scrittori, questo abbiamo potuto ricavare in mezzo alla grande confusione e incertezza che circonda la vita del frate marchigiano.

Verso il 1215 nella cittadina di Penna San Giovanni predicava con gran frutto la parola di Dio Fra Filippo francescano, uno dei primi compagni di San Francesco di Assisi. E ogni giorno molto pubblico traeva ad ascoltarlo, tutti riportandone dalle parole del predicatore gran mutamento nell'anima. Tra i più assidui frequentatori delle conferenze di Fra Filippo era il nostro Fra Giovanni, il quale avendo udito un giorno parlare del disprezzo in cui dee tenersi il mondo, sentì nascersi nella mente così vivo il pensiero di farsi frate, che, consigliatosi col conferenziere, e ottenuto da questi licenza, potè subito ricevere in Recanati dalle mani del Ministro l'abito della Penitenza (3). Quando, nella Pentecoste del 1216, il Poverello di Assisi chiamò i suoi frati al primo comizio generale che si teneva in Santa Maria degli Angeli, v'accorse anche Fra Giovanni da Penna. Dopo che furono divise le Missioni ed eletti alcuni Ministri Provinciali, egli, in compagnia di Fra Monaldo Fiorentino, di Fra Cristoforo di Romandiola e di altri trenta religiosi, con a capo il Ministro Provinciale Fra Giovanni Bonello di Firenze, si partì per la Provenza ad attendere al suo ministero apostolico (4).

Però non erano passati ancora due anni da quella spedizione, e già troviamo il nostro frate di nuovo in Italia, e precisamente in Santa Maria degli Angeli, a prendere parte al secondo Capitolo Generale, detto volgarmente delle Stoie, celebrato nel 1219. Rimaste però immutate le obbedienze per i frati destinati sin dal 1216 alla Missione di Provenza (5), Fra Giovanni da Penna ritornò subito in Francia, da dove non si mosse più se non per tornare nella sua Provincia solo nel 1241. I frati della Marca, avendo udito infatti la fama di sua purità e santità di vita, tanto fecero con Aimone generale dell'Ordine che ottennero di poterlo richiamare in Italia. Arrivato che fu nella Marca, resse con molta prudenza vari monasteri del suo Ordine per lo spazio di trent'anni; finchè pieno di meriti si addormentò nel Signore in Penna sua patria nel 1271 (6).

Questa dunque la storia genuina di Fra Giovanni da Penna. Ora noi diciamo: se Frate Giovanni, lasciata ch'ebbe l'Italia sin dal 1219, non vi tornò che nel 1241, nè più si mosse per trent'anni dalla Marca, dov'ebbe

(3) *V. Analecta Franciscana, Chronica XXIV Generalium*, tomo III, fol. 332-333; tomo IV, *Liber De Conformitate*, fol. 28 seg. Quaracchi 1907; *Fioretti di San Francesco*, vol. I, cap. XLV, pag. 152 seg., Torino, 1886; Rodulphus Tossinian: *Historiar. Seraphicae Religionis*, libri tres, lib. I, fol. 117. Venetiis, 1586.

(4) Ad Galloligures seu provinciales Galliae Narbonensis transmissi cum fratre Joanne Bonello de Florentia Provinciae ministro, frater Monaldus Florentinus, fr. Christoforus Romandiola, fr. *Joannes de Penna Picenus*, et alij triginta, quorum nomina non occurrunt . Wadding, Annales Minor. ad ann. 1216, tomo I, fol. 165. Lugduni 1625. V. *Analecta Franciscana*, l. c.; Chalippe: *Vie de Saint François*, liv. II; Emilio Chavin de Malan: *Storia di S. Francesco di Assisi*, cap. VI, pag. 99. Prato, 1846; Rodulphus: l. c. ed altri.

(5) In Galliam eosdem remisit (S. Francesco) ministros, quos in primo creavit capitulo . Wadding: tom. cit. ad ann. 1219, fol. 202; Le Monnier: *Vita di San Francesco di Assisi*, cap. VI, pag. 99. Assisi, 1905.

(6) V. *Analecta*: cit.; *Fioretti*: l. c., pag. 165; Rodulphus.: l. c.; Wadding: ad ann. 1271, n. VIII: In Piceno in Oppido Pennae in agro Firmianorum.... obiit vel hoc anno, vel circa hunc annum B. Joannes ab ipso oppido *Pennensis* nuncupatus.... Haesit autem in praedicta Provincia (Provinciae) per annos 25, in omni longaminitate, mansuetudine.... Fratres Piceni cupientes tantae virtutis virum sibi reddi, egerunt cum Generali Ministro Haymone, ut in suam restitueretur Provinciam.... (ibi) triginta annis supervixit, constitutusque est quarundam aedium praefectus, quas summa rexit pietate....

il comando di alcuni monasteri sino al 1271, anno della sua morte, come è possibile concedere al Venturi tutto quanto egli scrisse a favore di lui? Come accettare quelle sue conclusioni che contraddicono addirittura al filo logico dei fatti riguardanti la storia del frate marchigiano?

" Frate Giovanni da Penna, egli dice, che negli "Analecta Franciscana „ è detto di Penna San Giovanni in Marca Anconitana, potrebb'essere piuttosto di Penne negli Abruzzi (?) territorio detto volgarmente " la Penna „. Di lui, provinciale delle Marche al tempo di San Bonaventura, si sa soltanto che visse puramente ed ebbe visioni spirituali. La bolla di Gregorio IX lo designa architetto „ (7).

ASSISI - Basilica Superiore. - Interno.
(Fot. Anderson).

La nostra risposta all'ipotesi venturiana può essere davvero trionfante dopo tutto quello che coi fatti alla mano, come suol dirsi, siamo venuti dimostrando; nè da parte nostra c'è più difficoltà a ribattere un'opinione evidentemente fondata sull'errore storico, errore materiale, se vogliamo, ma sempre errore.

Non è dunque il frate degli " Analecta Franciscana „ che Papa Gregorio con lettera del 1 settembre designa quale architetto, ordinando a Fra Elia che lo lasci in Sassovivo a compiere l'acquedotto dei frati di Santa Croce; non lui il frate architetto " al quale dopo il 1236 fu affidata la costruzione della basilica superiore „ (8); non l'autore delle " pitture nella scaletta addossata al braccio destro della Crociera „ oltre che " nella cattedra episcopale e nell'altare del Santo „; e molto meno colui che " compiuta l'opera e dopo ornato con ogni cura l'altare del Santo.... già vecchio si partì da Assisi „ (9).

Alla storia evidentemente contraddice tutto questo.

*
* *

Chi era dunque l'Omonimo soprintendente alla costruzione dell'acquedotto di Sassovivo, ricordato dalla lettera di Gregorio IX? — Accennammo più sopra, come, dal non avere gli scrittori di cose francescane ben distinto i *due* Frati Giovanni da Penna, fossero stati causa di quella strana confusione che trasse in inganno anche il Venturi. Solo il Boehmer, pubblicando, l'anno scorso, la " Cronica Fratris Jordani „, così commentava le parole del cronista che si riferiscono alla prima Missione dei Frati Minori in Germania (anno 1216), capitanata da Fra Giovanni da Penna. " Il est possible, mais peu vraisemblable que ce Jean des Actus (10) (il frate delle visioni spirituali) soit identique au Jean de Penna dont parle Jourdain „ (11). Ma il chiaro editore si fermò nel dubbio, nè andò oltre nelle sue investigazioni e nella ricerca della verità.

È all'Annalista Wadding che si deve invece tutto il

(7) Adolfo Venturi: lib. cit., pag. 30.
(8) Adolfo Venturi: lib. cit., pag. 37.
(9) Adolfo Venturi: lib. cit., pag. 38 e 41.
(10) Sabatier: *Actus B. Francisci et Sociorum,* cap. 69, fol. 197.
(11) *Chronica Fratris Jordani.* — Edit. H. Boehmer, Paris, 1908.

merito d'aver gettato uno sprazzo vivo di luce sopra i personaggi storici del medesimo nome, che egli seppe ben distinguere attraverso gli anacronismi e le incoerenze di scrittori anteriori. Così, dopo di aver egli ricordato il primo Comizio generale (ann. 1216) di Santa Maria degli Angeli, e speso poche parole intorno a Frate Giovanni da Penna destinato alla Missione di Provenza, in Francia, sotto l'obbedienza del Ministro Fra Giovanni Bonello di Firenze, venendo poi a parlare della Missione di Germania, scrive: " In Germaniam superiorem et inferiorem missi *cum alio Fratre Joanne de Penna, altero ab illo,* quem supradiximus missum in Galliam Narbonensem, fratres sexaginta "(12). Che quest'ultimo poco si fermasse in Germania, per la persecuzione che i Tèutoni mossero ai Frati Minori, e per ogni genere di crudeltà che costoro ebbero a sopportare da quel popolo, lo raccogliamo da tutti i cronisti francescani (13). Siamo in grado anche di poter rilevare dalle Cronache sopraddette, nonchè dalla storia del Capitolo delle Stoie (14), e dell'altra Missione in Germania capitanata da Fra Cesario da Spira nel 1221 (15), come Fra Giovanni restasse poi sempre in Italia occupato crediamo, nella predicazione. Il solo Fra Giordano dissente, mentre lo fa andare in Sassonia, nè si sa per quanto tempo vi dimorasse, nel 1231 (16).

Ma checchè ne sia della relazione di Fra Giordano, anche a voler essere larghi col Venturi, opiniamo poter essere il suddetto Fra Giovanni da Penna, cui fallì la prima Missione di Germania, il personaggio che la lettera di Gregorio IX (anno 1238), designa architetto dell'acquedotto che in Sassovivo allora facevano costruire i Frati di Santa Croce.

Non è infatti questo che noi ribattiamo al chiaro scrittore, dopo tutto quanto abbiam detto intorno ai due Frati Giovanni da Penna, ai quali s'addiceva un posto ben distinto nella storia dell'Ordine; ma solo la sua opinione da lui accampata, senza addurre ragioni plausibili, essere cioè il frate, perito dell'acquedotto di Sassovivo, quel medesimo cui si affidò dopo il 1236 la fabbrica di San Francesco in Assisi.

(12) Wadding: cit., tom. I ad ann. 1216, fol. 165.
(13) *Chronica Fratris Jordani,* n.° 5. In Theutoniam vero missi sunt Fratres.... Johannes de Penna cum fratribus fere 60 vel pluribus.... (pag. 5). Videntes ergo fratres quod fructum in Theutonia facere non possent, in Italiam sunt reversi.... (pag. 6). — V. Fratris Glassbergeri, *Narratio de origine ordinis.* Edit. Evers. pag. 13.
(14) Wadding: lib. cit. ad anno 1219, fol. 202: "....in Germaniam nulli; adeo enim theutonum ferocitatem explicarunt illi, qui inde praecedenti, vel altero anno redierunt, plagiis contumeliis et damnis exaturati ".
(15) Ed. Lempp: *Frère Elie de Cortone,* pag. 44. Paris, 1901.
(16) *Chronica Fratris Jordani.* N. 60, pag. 53-54. Anno Domini 1231 frater Jordanus custos Thuringie in Saxoniam rediens misit fratrem Johannem de Penna cum fratre Adeodato Parisiis pro fratre Johanne Anglico et pro fratre Bartholomeo lectore, ut ipsos honorifice conducerent in Saxoniam ".

Di fatti, egli scrive: " Allora stava in Assisi, probabilmente (notiamo quel *probabilmente*) addetto alla fabbrica, Frate Giovanni da Penna, che Gregorio IX con una bolla del 1 settembre 1238 chiese con insistenza a Frate Elia perchè lo inviasse a Sassovivo per compiere un acquedotto dei Frati di Santa Croce " (17). È sempre dalla lettera di Papa Gregorio IX, come ben si vede, che egli ricava la sua opinione, supponendo come certo e senza che possa cadere più in controversia il fatto della dimora di Fra Giovanni da Penna in Assisi, nel settembre del 1238.

Ebbene, ci permetterà il Venturi di fargli notare, che solo tornerebbe vero quanto egli asserisce, qualora quel fatto risultasse dalle parole della lettera del Papa segnatamente, o dal contesto di essa. Ma non è nè una cosa nè l'altra.

Non dalle parole della lettera papale, le quali, più che favorire il pensiero venturiano, provano assai meglio e più logicamente per la dimora di Fra Giovanni da Penna in Sassovivo, dove conduceva a termine l'acquedotto, anzichè per quella di Assisi. Frate Elia, noi almeno così la pensiamo, dovette reclamare il suo dipendente, forse perchè gli urgevano lavori di ugual genere in Assisi; e i Frati di Sassovivo non riuscendo a piegare la volontà ferrea del Generale, dovettero far capo a Papa Gregorio IX, perchè in forza della sua autorità influisse sull'animo di Frate Elia e lo distogliesse dal suo proposito. " Discretioni tue, così scrive il Papa, per apostolica scripta mandamus, quatenus predicto fratri insistendi operi, si absque incomodo tuo poteris, usque ad consumationem operis tribnas facultatem " (18).

Non dal contesto della lettera medesima: le parole di Gregorio IX da noi riportate dianzi, sono d'una chiarezza mirabile. Non era il ritorno di Fra Giovanni, da Assisi in Sassovivo, che quei Religiosi impetravano con vive sollecitudini dal Papa; ma era il minacciato allontanamento del frate preposto alla direzione dell'acquedotto, ch'essi temevano da parte di Frate Elia. Infatti dalle parole del Papa chiaramente apparisce come il lavoro per nulla fosse stato interrotto, ma che proseguiva alacremente col magistero di Fra Giovanni, la cui opera si richiedeva necessariamente per compierlo. " Nec per alium nisi per eundem fratrem valeat comode consumari ".

Fra Egidio Maria Giusto
M. C.

(Continua).

(17) A. Venturi: lib. cit., pag. 30.
(18) Lettera di Papa Gregorio IX diretta a Frate Elia, il 1 settembre 1238.

Ancora dell' " Assunzione ,, del Costa.

Nel fascicolo precedente della *Rassegna* abbiamo riportato un documento del 1506 che prova che l'*Assunzione* in S. Martino a Bologna — ritenuta, dal Ricci nella sua terza edizione della *Guida di Bologna* e da Adolfo Venturi, del modesto Chiodarolo, dal Berenson giustamente di Lorenzo Costa, almeno in parte, — fu veramente commessa a questo pittore. Dobbiam ora aggiungere che in un volumetto pubblicato quasi vent'anni or sono (*Saggi di critica d'arte,* Bologna, Zanichelli 1890), Giulio Cantalamessa aveva presagito il vero quando scriveva: " io non sarei meravigliato se un bel giorno una vecchia carta venisse a rivelarci che quell'opera è di Lorenzo Costa... ". Egli non colpì giusto solamente nel collocare quel dipinto " sul cadere del secolo XV " mentre il tono del documento da noi riferito sembra togliere il dubbio che il quadro potesse esser stato dipinto anni prima e non ancora pagato. Quella promessa di pagar il pittore nel " Natale chi vene " lascia ben supporre che, secondo le consuetudini, si volesse attendere che il quadro fosse finito.

Nel 1899 era uscito il volume sulla *Architettura a Bologna nel Rinascimento* nel quale il documento era riassunto e citato; il Ricci, nella successiva edizione della sua *Guida* (che per esser uscita da poco tempo non avevamo ancor avuto modo di conoscere), ritornava alla vecchia attribuzione al Costa, già messa innanzi dal Morelli. Il Venturi dunque, che anche recentemente insisteva sull'attribuzione al Chiodarolo del dipinto, è ormai rimasto solo in quest'opinione.

F. M. V.

APPUNTI D'ARTE NOVARESE.

L'ARTE DELL'INTAGLIO E DELLA SCULTURA IN LEGNO

A Giulio Bonola.

Carlo Errera in un suo recente volume (1) illustra un'ancona in legno ch'è a Baceno ed un altare secentesco ch'è ad Antronapiana e non conoscendone gli autori pensa che possano essere attribuiti ad *artisti d'oltralpe:* e questo giudizio rispecchia la poca conoscenza che nella storia dell'arte si ha della splendida diffusione che di lavori d'intaglio e di scolture in legno allegra questa provincia su per le valli dell'Ossola e della Sesia e nei bacini del Verbano e del Cusio. Ma all'Errera non può esserne fatta colpa, poichè fino ad oggi, ch'io sappia, nessuno si occupò di queste molte bellezze. Ed è bene pubblicarle ora, anche perchè forse potrà meglio esser spiegata l'attività di Gaudenzio Ferrari plasticatore, oggi che la critica giustamente circoscrive l'arte di Lui nella sua provincia, la quale purtroppo è ancora tanto ignorata. Che se le opere che qui illustro sono in gran parte del sec. XVI e XVII, non è a pensare che manchino assolutamente de' secoli anteriori: chè l'insulto dei tempi e più ancora l'ingordigia e l'ignoranza degli uomini scioccamente o scelleratamente le hanno disperse.

ORNAVASSO - La Pietà.
(Fot. Anadone).

Quest'arte dei *legnamari* e *doreri* si esercitava specialmente nelle grandi ancone d'altare, nella decorazione di tabernacoli, nell'intaglio delle ricche ed eleganti cornici di quadri e dei mobili di sacrestia e dei reliquarii, nel donare alle chiese leggii splendidi di lavoro curato e minutissimo, pulpiti, stalli dei cori, organi, fonti battesimali: e poi più raramente provandosi in qualcuna di quelle grandi scene che più tardi il fiammingo Tabachetti ed il nostro Gaudenzio dovevano tanto mirabilmente scolpire e comporre sul Sacro Monte di Varallo. Ma specialmente nelle grandi ancone dorate è bella la prova di questi artefici.

I. — In Valsesia.

E comincio dalla Valsesia, ch'è di tutta la provincia di Novara la regione nella quale più vive e più fiorenti s'elevarono le opere di bellezza. Nè certo, condotto a dettare questo saggio su tanto vasta materia, ho speranza di annotare i caratteri specifici di questa scuola e quella di rilevare nomi di altissimi artisti: sarò lieto se avrò fatto volgere ancor più l'attenzione degli storici verso questa meritevole regione, col riprodurre — veloce — tante opere ignote. Non caratteri specifici di scuola, chè anche questi scultori in legno — come i pittori novaresi del rinascimento — escono da botteghe dove nessun maestro illustre potè dettare regole diverse, dove gli ideali di bellezza ed i mezzi di tecnica erano sempre uguali: e come non erano scultori in legno ma *lignamari*, e non pittori ma *doreri*, nessun nome, o quasi, fu inciso nelle opere, nè alcun nome ci tramandano gli archivi di questi paesi, saccheggiati tanto spesso e tanto spesso distrutti dall'ignoranza. Ad ogni modo, anche nell'anonimo esse sono opere belle.

Il canonico Don G. Romerio, di Varallo, mi offre una lunga nota di altari e di altre opere d'intaglio: con lui cito gli altari scolpiti e dorati di Agnona, forse il migliore (chiesa parrocchiale), di Boccioleto (ch. parr.), di Roccapietra (ch. parr.), di Rimasco (ch. parr.), di Campertogno (ch. presso la parrocchia) e di Alagna (ch. parr.). L'altare di Boccioleto, qui riprodotto, rivela una fantasia vivacissima, ma pure composta: tutto il vivo movimento degli angioli, e dei fregi decorativi viene semplicemente a concludersi nella più calma composizione centrale del tabernacolo: e questo, certo, è uno de' più fantastici altari ch'io abbia mai veduto, opera meravigliosa d'ignoto artista di quelle alte valli. — E Don L. Cassani mi suggerisce altri altari: a Pila, e quello dei Dinelli

ZANZONE - Particolare della porta della Chiesa Parrocchiale. - (Fot. P. Cusa).

(1) Carlo Errera: *Ossola* - Ist. Ital. A. Graf. - Bergamo 1908. (cfr. in *Arte e Storia*, sett. 1908, la mia recensione di questo vol.)

sopra Balmuccia. Ed io richiamo assai vivamente l'attenzione delle autorità sopra questi e gli altri altari in legno: chè troppo frequenti sono le sostituzioni di brutti altari in marmo, a prova della fiorente ricchezza della parrocchia, ad altri antichissimi in legno. Così nel volume di Mons. Maggiotti " Notizie di Cavaglietto e dei paesi circonvicini „ (Novara - 1886 - pag. 35) si leggeva la descrizione di un grande altare in legno scolpito e dorato, con infinite colonnette e statue di santi, già nella chiesa parrocchiale di Cavaglietto — e nello stesso volume (pag. 241) è la descrizione di un altro altare nella vecchia chiesa parrocchiale di Cavaglio d'Agogna, " tutto dorato, sopra del quale vi sono molte piccole statue di santi e sante pure indorate „: queste

BOCCIOLETO - Chiesa Parrocchiale. - Altare.
(Fot. Pizzetta).

descrizioni Mons. Maggiotti ha copiato da antichi inventarii del 1617, giacchè son " cose, che esistevano allora, ed ora son cambiate „.

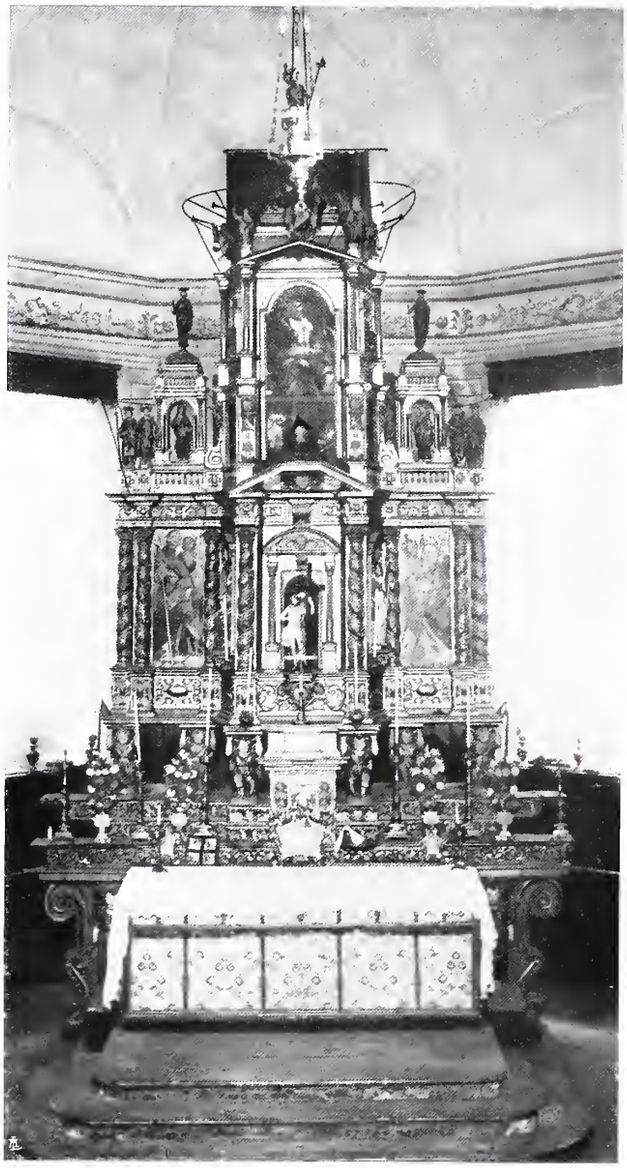
Interessante assai sarebbe lo studio della cappella del

ORNAVASSO - Chiesa della Madonna del Bosco.
(Fot. Anadone).

VARALLO - Tabernacolo della Chiesa di San Marco.
(Fot. Pizzetta).

S. M. di Varallo: ma troppo lungamente dovrei allora trattenermi su questo soggetto, ed esse cappelle sono già abbastanza conosciute. Mi limito, invece, a riprodurre il ta-

bernacolo della chiesa di S. Marco, in Varallo — un poco pesante, forse, sotto la sua cupola ad embrici dorate, ma solido e ben costrutto, ed a ricordare che esistono mobili di sacrestia pregevoli d'intaglio in Boccioleto, Varallo, Quarona, Vocca, e gli intagli per ancone di Quarona, Cellio e Borgosesia. Ed in questi ultimi l'arte più mostrò di saper accordare mirabilmente l'opera del pittore con la propria: bell'esempio di quest'armonia di pensieri è l'altare di Roccapietra, nel quale l'artista del legno quando s'allontana dalla tela si permette di scolpire piccole statue, mentre



ROCCAPIETRA - Altare della Chiesa Parrocchiale.
(Fot. Pizzetta).

invece quando le è vicino si sbizzarrisce solo nella decorazione fine delle colonnine e nei fregi dei cornicioni: così il pittore allaccia la sua opera a quella dello scultore col riempire lo sfondo dietro i santi di altri fregi decorativi. Più subordinata è talora l'opera dello scultore che si prefigge solo lo scopo d'unire assieme con vaghe colonnine gli scompartimenti dell'ancona che il pittore ha colorito: così in quella nella chiesa di S. Giovanni in Quarona.

II. — Nell'Ossola.

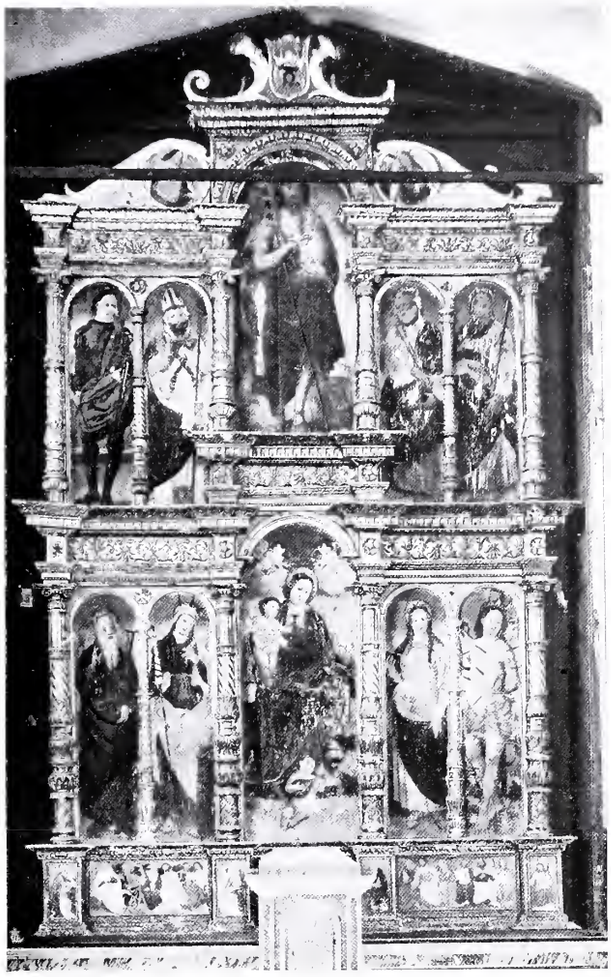
Se nella Valsesia l'abbondantissima fioritura di scoltura in legno si presenta sempre con gli stessi caratteri, più difficile è lo studio di queste opere nell'Ossola dove si intrecciano le più varie influenze dell'arte valsesiana e dell'arte tedesca. Ma, certo, l'efficacia con che l'arte tedesca può aver agito su quella delle valli ossolane, finitime con

BACENO - Chiesa Parrocchiale.
(Fot. Anadone).

le valli della Svizzera tedesca, non è sufficiente a giustificare l'attribuzione degli altari di Baceno e d'Antronapiana ad *artisti d'oltralpe*. A Baceno, è vero, sono anche

AGNONA (Borgosesia) - Chiesa Parrocchiale.

opere d'artisti d'oltralpe, ma non esclusivamente: e la gioconda espressione delle figure dell'ancona di Baceno è tanto intimamente italica! e l'altare di Antronapiana ha

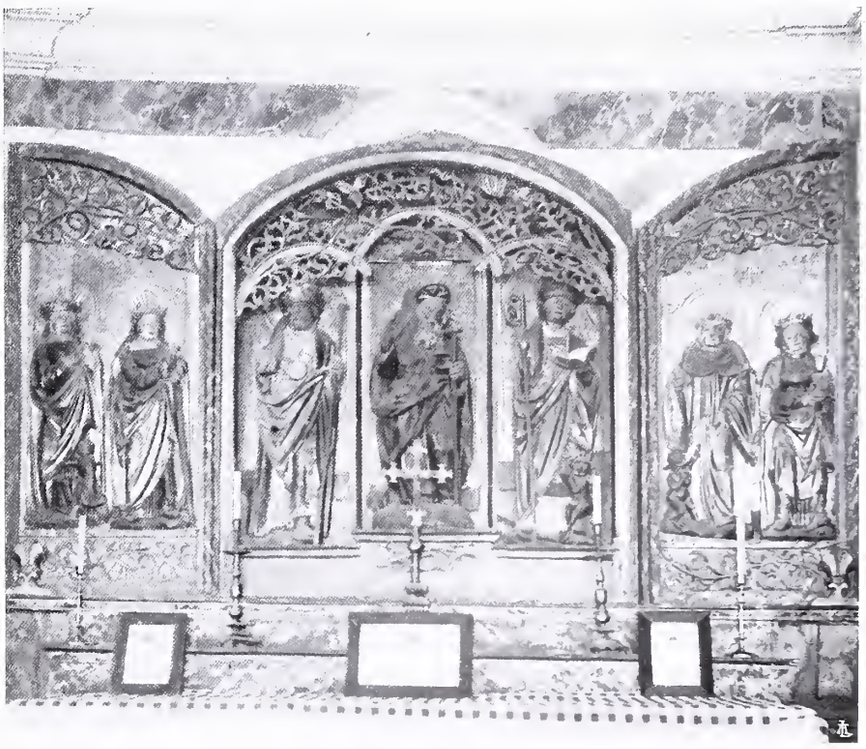


QUARONA - Ancona della Chiesa di S. Giovanni.
(Fot. Pizzetta),

frequenti riscontri con altri di tutta la provincia, dai campi che circondano Novara alle alte valli della Sesia ed ai dintorni del Lago Maggiore. — Certo, però, qualche carattere tedesco è talora in queste opere ossolane: o derivate dallo spirito etnico di questi valligiani in molti paesi discendenti dalla Svizzera tedesca, o per i frequenti e facili viaggi ch'essi attraverso i monti possono aver compiuti. Ma poichè noi troviamo in queste opere molti caratteri che non sono dell'arte d'oltralpe e conosciamo le infinite vie che, prima delle rotabili, univano le due vallate dell'Ossola e della Sesia, io penso che tutte, o quasi, queste sculture in legno siano opera di artisti indigeni.

Ho estese le mie ricerche specialmente per la Valle d'Anza ed ho ammirato un altare barocco in intaglio dorato nel Santuario della Gurva, lavori in legno e cori a Bannio e ad Anzino, un altare assai complesso ed una porticina di tabernacolo intagliata con una *Pietà* nella parrocchiale di S. Carlo, un pulpito ed intagli nella porta della parrocchiale di Vanzone e poi, infine, altri lavori a Macugnaga. (1) Alla frazione della Borcaè una curiosa e ricca cornice attorno alla tela d'altare, cornice dorata e verniciata, con alcune piccole scene ad intaglio. Nella grande chiesa parrocchiale è un Battistero in legno, dorato in parte e scolpito, ma conservato, purtroppo, malissimo (prego l'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti perchè si occupi con amore e sollecitudine di tutto quello che ancora resta in questo paese), e sono anche due cornici in legno dorato, assai eleganti ed assai ben intonate alle due grandi tele che dipinse un Jacchini di Macugnaga: hanno queste due iscrizioni: Tabulam hanc pinctam aurifossoris Dni Petri Jordani ex alata pieta circumornavit 1769. — Hornamentum hoc Dni Capitane Bar tolomaei Pestone ex Bannio aurifossoris devotis fecit anno 1769. — Ma cose più interessanti sono nella vecchia chiesa di S. Maria, ora monumento nazionale: un leggio sorretto da un angiolo che per l'espressione del volto (perdutasi, purtroppo, nella fotografia) e per la perizia del piegheggiar il manto in larghi e ricchi svolazzi rivela, forse, un artista non locale; il tabernacolo in legno che ha il posto per più di 20 statuette mentre oggi ne conserva tre sole, testimonianza dell'arte rozza di questi luoghi: un armadio del 1617 per sacrestia: l'usuale architrave col Crocifisso ed una antichissima Madonna col Bambino che la tradizione locale ritiene di origine Valsesiana? Nè certo nelle mie veloci corse attraverso la Valle mi è stato possibile notare ogni cosa: e si veda dunque quale abbondante nè sempre mediocre fioritura di lavori in legno sia sorta in queste regioni.

E dell'Ossola noto ancora un altare secentesco, specialmente notabile per i due angioli stilizzati a candeliere, al Santuario della Madonna del Boden in Ornavasso, ed anche di Ornavasso riproduco una scena sacra rappresentante la *Deposizione*, ed il bel pulpito. Poi l'altare di Villadossola, scolpito da un Jacchini: il trittico quattrocentesco di Val Formazza, presso la cascata del Toce — opera nella quale l'eleganza decorativa (che ricorda quella dell'ancona cinquecentesca di Baceno) contrasta con la struttura pesante e massiccia dei santi: infine un Ciborio nella sacrestia di Croveo, oltre Baceno, che Don Guido Scaciga della Silva mi segnala, e le molte opere conservate nel Mnseo di Domodossola.



VAL FORMAZZA - Trittico in una cappella presso la cascata del Toce.

(1) Cfr. in *Arte e Storia* - maggio 1908 - il mio articolo su Macugnaga.

(Continua).

RAFFAELLO GIOLLI.

IL FOPPA IN UNA RECENTE PUBBLICAZIONE

A scuola lombarda, ingiustamente dimenticata dalla storia e dalla critica artistica fino a non molti anni sono, accoglie oggi omaggio nuovo di studi. E l'omaggio è doveroso. Come nell'architettura, caratteristica per scienza costruttiva fondata su buone leggi, così nella scultura e nella pittura lombarda è infatti — se vi fa difetto la grazia esteriore — certa tenace solidità di forme e serietà di concetti da meritare tutta la attenzione della critica d'arte.

Un recente e validissimo contributo è quello che miss Constance Jocelyn Ffoulkes e mons. Rodolfo Majocchi, noti entrambi per dotte ricerche sull'arte lombarda, hanno portato alla illustrazione della scuola preleonardesca con la loro monografia su Vincenzo Foppa, frutto di lunghi anni di studi e di valida conoscenza dell'argomento. (1)

In un elegante volume, riccamente illustrato, gli autori presentano agli studiosi una monografia, imponente per mole e pel materiale inedito sul pittore che essi ritengono il fondatore della scuola lombarda. Forse un tal merito pel Foppa è eccessivo, considerato che artisti non meno personali influirono vantaggiosamente sulla scuola preleonardesca nel XV secolo, quali il Bramantino, il Butinone, il Bergognone; ma è indubitato che la figura che oggi miss Ffoulkes e mons. Majocchi ci presentano nuovamente lumeggiata è la più notevole dell'interessantissimo periodo che precede, in Lombardia, l'avvento di Leonardo da Vinci. Il libro, zeppo di notizie inedite, di osservazioni originali, di confronti nuovi, è degno di molta lode perchè risultato di una diligenza, diremo meglio, di una coscienza di ricercatori oggi sempre più rara nel dilagare eccessivo di monografie e di biografie artistiche prive di qualunque originalità.

Seguiamo da prima passo passo gli autori nelle loro indagini.

Nel primo capitolo gli autori ricordano le origini di Vincenzo Foppa, figlio di Giovanni da Bagnolo e nato probabilmente a Brescia fra il 1427 e il 1430. Ancor fanciullo apprese forse i primi elementi dell'arte da Jacopo e da Enrico da Milano pittori residenti a Brescia. Il primo lavoro a noi noto è la Madonna della collezione Noseda a Milano che rivela — secondo gli autori — un'influenza veronese irradiante da Pisanello e dalla sua scuola e un riflesso dell'arte di Gentile da Fabriano.

La *Crocifissione* dell'Accademia Carrara di Bergamo avrebbe ancora rapporti con l'arte di Pisanello, specialmente nel paesaggio, ma sopratutto con quella di Jacopo Bellini del quale il Foppa avrebbe potuto essere allievo a Venezia. Ma i rapporti con un disegno del maestro veneziano al Louvre e con una copia di un antico affresco suo a Verona, oggi distrutto, sembrano a noi non del tutto convincenti nè elementi bastanti per negare del tutto l'influenza salutare della scuola padovana sul Foppa, derivi essa o no dallo Squarcione. I rapporti evidenti fra il Butinone e il Mantegna — fors'anche col tramite delle incisioni già popolari allora in tutta l'alta Italia — sono innegabili (basta confrontare la nota pala di Treviglio con quella di San Zeno a Verona) e provan già come fra le due scuole artistiche corresser rapporti ch'è difficile disconoscere ma, oggi, non facile seguire.

In quel periodo giovanile dell'arte italiana era un continuo scambio d'idee e di concetti: se ne avvertono i rapporti anche quando riesce difficile o, diciam pure la parola, ozioso controllarne i piccoli passaggi.

Nel 1456 il Foppa era ammogliato con famiglia. Nel 1458 era a Pavia ma forse vi si era già stabilito da due anni. L'ambiente artistico pavese d'allora — in cui vi si svolgeva l'opera di modestissimi pittori quali i da Vaprio, i Vidolenghi e qualche altro — e l'ambiente milanese son studiati acutamente nel volume. Il Foppa si era associato nel lavoro un cognato, Paolo de' Calino o Caylina di Brescia, cresciuto forse alla scuola dei muranesi. Nel 1461 il Foppa si recava a Genova dove frescava la cappella di S. Giovanni Battista nella Cattedrale.

Nel capitolo successivo si parla del ritorno del Foppa a Pavia dove eseguì lavori oggi perduti e dove aprì studio.

Altre opere di quel periodo andaron distrutte, fra le altre la decorazione del Banco dei Medici a Milano di cui un piccolo particolare oggi conservato nella collezione Wallace a Londra — il giovane Gian Galeazzo Sforza in atto di leggere — poco ci persuade sulla paternità artistica proposta dagli autori, i quali attribuiscono al Foppa un disegno del gabinetto delle stampe di Berlino — " la giustizia di Traiano " — dato al De Roberti dal Venturi.

Il capitolo successivo è dedicato all'esame — diligente come tutto il volume — degli affreschi della cappella Portinari a S. Eustorgio a Milano che giustamente gli autori ritengono ispirata all'arte toscana, benchè dubitino che propriamente la costruzione si debba a Michelozzo. Che l'architettura e la decorazione a rilievo, compreso il vivacissimo giro di angioli che non trovan assolutamente riscontro nell'arte lombarda del tempo (1460-1464), si debbano ad artisti toscani, per noi non vi ha dubbio. La planimetria della cappella ispirata da vicino alla cappella dei Pazzi a Firenze, i motivi tolti al repertorio del Brunellesco benchè resi con minor purezza (le candelabre dell'arco, i doppi fregi dei sottarchi, i cherubini a policromia della cornice, i più minuti particolari in terra cotta nell'esterno della cappella con esuberanza di motivi *classici* — ovoli, dentelli, foglie — eseguiti in un momento in cui trionfavano in Lombardia i Solari con tutto il loro repertorio di ornamentazione archiacuta) assicurano che l'idea ispiratrice dell'elegantissimo edificio è toscana.

Gli affreschi rivelano agli autori dell'interessante volume che abbiam sott'occhio mani e attitudini artistiche diverse. Del Foppa sembrano ad essi tre delle quattro figure dei Padri della Chiesa: il S. Girolamo invece è più debole. L'*Annunciazione* non pare del Foppa; le scene della *Predica*, dei *miracoli* e *della morte* del Santo li lasciano indecisi sull'attribuzione, benchè non vi manchino rapporti con altre opere di quel maestro e benchè sia ben sicuro che il Portinari si rivolse a lui, allora.

(1) Constance Jocelyn Ffoulkes e Monsignor Rodolfo Majocchi: *Vincenzo Foppa of Brescia, founder of the Lombard School, his life and Work. Based on research in the Archives of Milan, Pavia, Brescia, Genoa and on the study of all his known works. With 90 illustrations, 15 in photogravure, and 97 documents.* — London, John Lane the Bodley Head New-York: John Lane Company 1909.

Di maestro più debole sarebbero le scene del *Padre Eterno* circondato dagli *angioli* e dell'*Assunzione*. Nell'*Annunciazione* sospettano l'intervento di un maestro toscano. In conclusione gli autori non trovano elementi sufficienti per precisare la parte che spetta al Foppa, che v'avrebbe avuto una parte direttiva su ben quattro collaboratori diversi. Al Foppa, e giustamente, tolgono gli autori le decorazioni poco equilibrate dell'ex oratorio del Collegio Castiglioni a Pavia, d'accordo in ciò con lo scrivente e contrariamente a quanto ne pensasse il primo illustratore di quei dipinti, il Carotti, il quale tuttavia in seguito modificò la propria opinione.

Nonostante le molte supposizioni dei nostri autori sui probabili collaboratori del Foppa nella decorazione della cappella Portinari noi ripetiamo il nome di Bartolomeo da Prato. Di questi almeno sappiamo con certezza com'egli vantasse i buoni rapporti corsi fra lui e il nobile Pigello Portinari che gli aveva fatto " del bene ".

I lavori successivi del Foppa son numerosi ma non tutti sono giunti fino a noi. Gli autori lo seguono anno per anno, sulla guida di fortunate scoperte di archivio. Nel 1471 l'artista lavorava a Genova, nel 1472 dipingeva una pala d'altare per Santa Maria Maddalena a Brescia, oggi perduta, nel 1473 era di nuovo a Milano.

Al periodo 1460-1470 sono da assegnarsi le Madonne del Castello Sforzesco, della Galleria di Berlino, della collezione Trivulzio, della raccolta Berenson a Settignano. Il soggetto fu caro al pittore che lo ripetè, con leggere varianti, nei quadri oggi a Filadelfia (Collezione Johnson), a Newport (Collezione Davis). Nel successivo periodo di attività che va dal 1473 al 1477 il maestro lombardo dipinse parte di un'ancona per le reliquie nella cappella del Castello di Pavia ed eseguì altre opere oggi perdute, sulle quali il libro di miss Ffoulkes e di mons. Majocchi offre abbondanti e preziosi particolari storici.

VINCENZO FOPPA - La Vergine col Bambino e un Certosino.
Collezione D. Fellow Platt Nuova-York.

Al periodo 1470-1480 essi ascrivono il grande polittico già nella chiesa delle Grazie a Bergamo oggi nella Pinacoteca di Brera, fatta eccezione per la figura di S. Francesco e per la piccola testa di Gesù Cristo al sommo del polittico stesso, la quale ultima non avrebbe assolutamente fatto parte del dipinto.

Convien però ricordare che Andrea Pasta già nel 1775 descrivendo, quand'era sul posto, il polittico, vi ricordava anche il " S. Francesco stimatizzato ": nè manca chi vide e misurò, per una possibile ricostruzione, l'intero polittico in casa del conte Albani a Bergamo e osservò che ne faceva parte anche la piccola testa del Redentore collocata al sommo. La cosa ci fu assicurata anche recentemente.

Il capitolo sesto del libro illustra l'opera artistica del Foppa dopo il suo ritorno a Genova: fra le opere eseguite allora (1478-1485) son quelle per la cappella della famiglia Spinola. Fra il 1482 e il 1486 era probabilmente di nuovo a Milano dove eseguì diverse opere, fra le quali gli autori sarebber disposti a collocare la Madonna col Bambino e Santi del 1485, a fresco, oggi a Brera e il *martirio* di S. Sebastiano per la chiesa di Santa Maria di Brera.

Non ci è possibile seguire qui in tutte le sue diligenti divagazioni e riprove il libro che esaminiamo. Ci limiteremo a notare, fra le cose più originali a cui son giunti gli autori, come essi riavvicinino, con fortuna alcuni prodotti di questo periodo a opere del Mantegna e come nel 1481-1487 il Foppa dovesse dipingere per la chiesa di S. Maria del Giardino a Milano, di che gli avanzi pittorici son oggi conservati nel Castello Sforzesco.

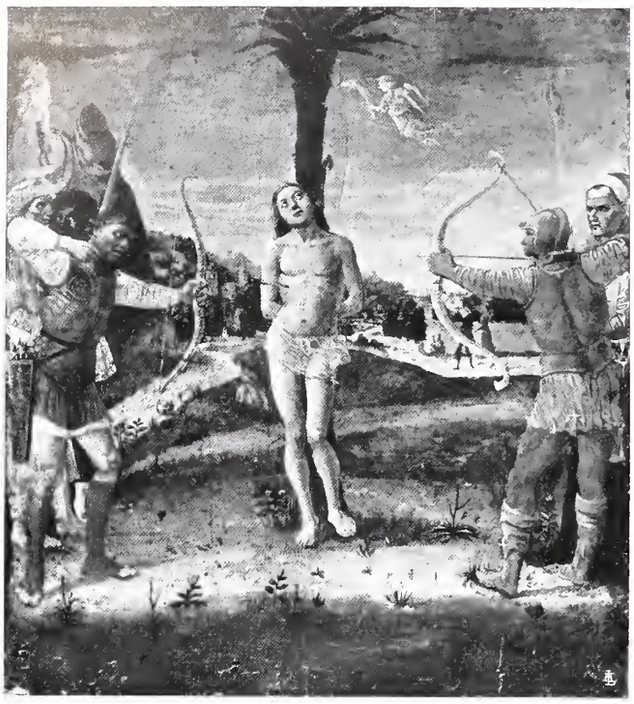
Nel 1487 il maestro era ancora in Liguria dove lavorò molto. Anche questo periodo dell'attività del pittore è notevole. Al 1489-1490 appartengono: la tavola dipinta per Manfredo Fornari per Santa Maria di Loreto sopra Savona (oggi rovinatissima nella galleria di quella città) e, secondo gli autori, non del tutto di mano del Foppa; il polittico per la cattedrale di Savona lasciato incompiuto; la pala per la famiglia Giustiniani in S. Maria di Castello; le decorazioni della loggetta di Brescia. L'attivissimo maestro lombardo alterna così le sue opere di Brescia con quelle di Milano; intanto il polittico per la cattedrale di Savona vien finito da altri, fra cui il Brea.

Il capitolo ottavo ricorda e illustra i lavori successivi (1489-4500) oggi in parte disseminati in collezioni pubbliche e private e il capitolo nono studia l'attività degli ultimi anni del pittore al quale nel 1504 eran morti i figli. Egli morì fra il Maggio 1515 e il 16 Ottobre 1516.

La sua influenza sui contemporanei e sui seguaci, l'esame delle opere della sua scuola o erroneamente attribuite al maestro, formano oggetto delle ultime pagine del libro di miss Ffoulkes e mons. Majocchi, seguito da un abbondante serie di documenti trascritti su gli originali, da una completa bibliografia e da copiosi indici che fanno il libro di un'utilità senza pari agli studiosi dell'arte lombarda.

Tuttavia non mancano in un libro come questo — ch'è il primo che con ampiezza di ricerche illustri l'attività del Foppa nell'ambiente lombardo — lacune e attribuzioni che lasciano insoddisfatti. Chi dovrà trattare largamente a studi più progrediti, dell'arte lombarda preleonardesca avrà probabilmente a notare come certe esclusioni e, al contrario, certe attribuzioni siano, nel libro che abbiamo esaminato, ben discutibili. Gli autori, a mo' d'esempio, troppo recisamente tolgono al maestro la *Madonna col Bambino* del Museo Poldi-Pezzoli, quella della collezione Crespi data al Foppa dal Venturi ma che essi trovano

indegna del pittore e scorrettamente disegnata; della lunetta col Cristo morto di Brera notammo noi pure, redigendo il catalogo della collezione, l'influenza, non la mano



VINCENZO FOPPA - Il Martirio di S. Sebastiano.
Proprietà Grandi - Milano.

del Foppa; per la tavola "dei Bottigella" della Galleria di Pavia gli autori mettono innanzi il nome del Vidolenghi — che altra volta noi abbiam messo da parte visto che il dipinto, pur senza esser del Foppa stesso, ha forme foppesche evidenti, che non ritornano nelle povere pitture del Vidolenghi nel Carmine a Pavia (1), e nel suo quadro firmato del 1466 di palazzo Bianco a Genova (n. 21). L'*Annunciazione* della raccolta Borromeo che del Foppa ha tutte le carateristiche più attraenti, una piccola *Sacra Famiglia* della collezione Sessa, la *Madonna* e santi della collezione Cologna e qualche altro son pur nel novero dei dipinti dai nostri autori esclusi da quelli del capo scuola.

Invece nel fissare i limiti dell'influenza artistica del Foppa sui contemporanei i due scrittori, eccessivamente attaccati al loro eroe, sembran condotti oltre i termini consigliati da più sereno esame. Per essi il Bergognone, il Civerchio, il Butinone, lo Zenale, il Montorfano, il Bramantino, il Luini, persino il Bevilacqua così evidentemente pedissequo del Bergognone, e altri molti sarebber tutti, qual più qual meno, scolari o imitatori del Foppa. Invece i rapporti apparenti ch'essi mostrano qualche volta col vecchio pittore bresciano son piuttosto occasionali che sostanziali e derivan da certa comunanza d'idee irradiate allora dal Mantegna, da Padova o da Venezia e, in genere, dal Nord. Di Butinone, Zenale, Bevilacqua, Montorfano abbiam già detto altrove, a lungo, ciò che pensiamo intorno la loro origine artistica e non conviene qui ripeterci. Del Civerchio avremo forse a occuparci diffusamente su queste stesse colonne e cercheremo di precisare la originalità di questo maestro non bene studiata fin qui.

Qualche opera fu dimenticata dai due autori o non fu posta nella dovuta luce. Ricordiamone alcune. Di una, trovata recentemente a Nuova-York e acquistata dal signor D. Fellow Platt ci dà notizia cortesemente lo stesso proprietario che invia la fotografia che riproduciamo. Il quadro rimase trent'anni in una raccolta americana attribuito al Perugino finchè il Platt giustamente la riconobbe per opera del Foppa. La Vergine v'è raffigurata con una veste rosa e il manto azzurro, in atto di reggere il putto avvolto in un drappo giallo. Due angioletti — i soliti del vecchio maestro lombardo — vestiti di tunichette verdi alzano, dietro il trono della Vergine, le tende rosse di un baldacchino. Dinanzi al gruppo un devoto, vestito del bianco manto dei Certosini (ciò che potrebbe provar la provenienza del dipinto dalla Certosa di Pavia, come quello di Brera), congiunge le mani in adorazione. Il dipinto, di forme sciolte, dai visi un po' allungati, sembra appartenere a un periodo avanzato dell'artista. Di un'altra opera attribuita al Foppa — che rappresenterebbe Gesù Cristo legato alla colonna — venduta a un'asta pubblica a Parigi, non dice a chi, il 10 maggio 1908, fa cenno il Clausse nel suo libro recente su gli Sforza e l'arte nel Milanese. Ma a giudicare degli errori infiniti di cui è infarcito il libro e dell'attribuzione che vi è fatta al Foppa dell'ancona con la Vergine e molti Santi dell'Ambrosiana, che certamente non gli appartiene, v'è a dubitare che la notizia non sia attendibile. Fra i dipinti oggi conservati a Milano è una interessante tavoletta che raffigura il *martirio di S. Sebastiano* di proprietà dei fratelli sigg. Grandi. Il Santo, d'aspetto giovanile, quasi d'adolescente, di forme esili e delicate, è legato al fusto di una palma, nudo, con un drappo leggero come un velo legato intorno ai lombi; rivolge gli occhi al cielo, nel quale si delinea, diafano come vera apparizione celeste, un angiolo portante la palma del martirio; verso il santo i carnefici, in due gruppi disposti ai lati, drizzano gli archi a lanciare le freccie. La scena è all'aperto, in un'ampia distesa di collinette verdi percorse da una larga strada che sale tortuosamente sopra un picco e lungo la quale si delineano lunghe, troppo lunghe figure di viandanti. Il terreno è cosparso di cespugli, di fiori, di sassi delicatamente riprodotti. L'arte del Foppa — nei tipi fieri dei soldati, nel modellato largo dei visi, nel colorito grigiastro delle carni

LODOVICO BREA (?) - L'Annunciazione.
Collezione Cagnola - Milano.

(1) *Maestri minori lombardi* (in *Rassegna d'Arte*, Giugno 1905).

e vivacissimo nelle vesti rosse e gialle — vi si presenta quasi in embrione, timidamente, così da far dubitare che si tratti non di una parte di predella, come

VINCENZO FOPPA (?) - La Vergine fra S. Giovanni, S. Cleofe e due devoti. Affresco - Collezione Cologna.

qualcuno è disposto a credere, ma piuttosto di opera giovanile del pittore, ancor inesperto nel modellare, talchè le braccia tese dei soldati vi son troppo corte rispetto ai corpi, e le gambe un po' legnose; i rapporti con gli altri quadri d'ugual soggetto a Brera e nel Castello Sforzesco son grandi negli atteggiamenti e nel carattere delle figure.

Un'altra tavoletta, di proprietà del nob. Guido Cagnola, raffigurante l'*Annunciazione*, di fattura diligente, delicata può esser messa utilmente a confronto con altre della collezione Borromeo e della raccolta Vittadini ad Arcore. Se non precisamente la mano del Foppa almeno l'influenza sua vi è chiara. La piacente composizione potrebbe essere opera del Brea. Lo stile di Lodovico Brea, collaboratore del Foppa nella pala di Savona, può esser ben studiato nei dipinti di Palazzo Bianco a Genova, della galleria di Savona, del Museo di Nizza, di Lucéram (Alpi Marittime) e di diverse chiese nei dintorni di Nizza sfuggiti all'attenzione degli autori del libro di cui parliamo. Lodovico Brea, nato intorno al 1443 a Nizza e morto nel 1516 circa, presenta in quelle opere reminiscenze dell'arte del Nord fuse con quelle della scuola lombarda. L'affinità col Foppa e qualche po' col Bergognone è più palese nella *Crocifissione* del Palazzo Bianco e nella parte che gli spetta e da lui segnata del polittico di Savona, che nei dipinti attribuitigli nel Museo di Nizza (sei episodi della vita di S. Margherita) eseguiti con durezza di modellato, con poco rilievo, a colori pesanti ma vivaci di toni e troppo ricchi nei costumi dei personaggi, così da ricordare certi pittori di cassoni nuziali. L'affinità col Foppa appar maggiore piuttosto in certe opere di Jean Miralheti (n. a Montphellier 1394? m. a Nizza 1457?) che lavorò a Nizza, e, nel 1432-1444, in Provenza, che si vuol maestro del Brea. Alcuni dei quadri del Museo di Nizza attribuiti a quel maestro o alla sua scuola (specialmente alcune grandi parti di un polittico, nn. 173-179) potrebber piuttosto appartenere al Brea.

Nè meno escluderemo senza ritegno dal novero delle opere del Foppa l'affresco del professor Achille Cologna, noto amatore d'arte che, da buongustaio, accolse in casa sua affreschi e tavole di vecchi maestri lombardi fin da quando nessuno o pochi apprezzavano le opere dei "primitivi". L'affresco, — che, dato lo stato della sua conservazione e pel luogo ov'è collocato non fu possibile riprodurre come avremmo voluto — era già in una delle vecchie case degli Umiliati di S. Maria Fulcorina, poi nella collezione Bertini e presenta la Vergine col Bambino in trono ai quali due devoti — forse Giovanni Borromeo protettore degli Umiliati e la moglie Cleofe da Carpi — si rivolgono in orazione raccomandati dai due santi d'ugual nome, S. Giovanni e Santa Cleofe. Lo stato di conservazione dell'importante dipinto lascia a desiderare nella parte inferiore a causa delle difficoltà nel distacco, ma il colorito, specialmente nelle parti più notevoli, è buono, di toni prevalentemente caldi: nelle vesti predominano l'azzurro, il rosso, il giallo. I tipi non son del tutto comuni al Foppa ma l'attribuzione a lui della composizione della raccolta Cologna, — che si raccomanda per certa grandiosità dell'insieme e per l'attrattiva del viso della Vergine, e pel carattere dei due devoti, ritratti dal vero — riesce accettabile riavvicinando questa alle opere del pittore della sua ultima e più evoluta maniera e principalmente allo stendardo di Orzinuovi e a qualche parte dei dipinti di Savona. I visi vi hanno la stessa forma allungata, il mento abbondante, le occhiaie un po' duramente segnate a semicerchio del quadro scoperto dal Platt. La perdita di diverse opere del vecchio pittore lombardo rende certamente men facile oggi riaccostare quegli ultimi dipinti suoi ai precedenti; molti anelli della catena sono andati smarriti, ciò che rende spiegabile come si possa alcune volte affidarsi all'impressione personale quando questa sembri surrogare felicemente il confronto fra gli elementi soliti al maestro.

L'arte del mite e un po' monotono pittore lombardo che ripetè, con poche varianti, le sue severe figure anche quando già Leonardo trionfava attirando a sè gli artisti della regione, non ebbe forse quell'attrattiva che sembrò

Scuola lombarda - Affreschi in S. Maria a MORCOTE.

ai due autori ricordati; per lo meno essa si limitò a un periodo solo della vita di giovani artisti che, più tardi, s'affermarono con personalità propria. Ma, nelle minori

Particolare degli affreschi di S. Maria a MORCOTE.

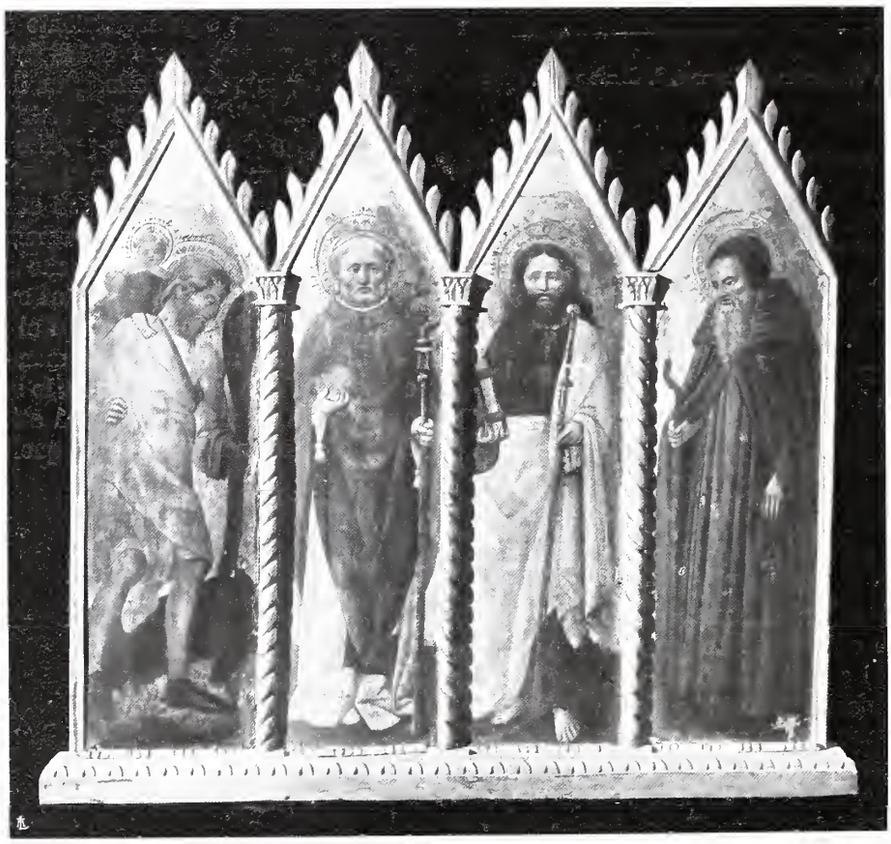
città lombarde e nelle borgate, dove le novità attraenti ma pericolose attechivan meno e dove più tenacemente si ripetevan le vecchie forme, le dolci e pensose Madonne di tipo foppesco trovarono lunga accoglienza negli imitatori.

Al novero di questi appartengono l'ignoto pittore che eseguì gli affreschi recentemente apparsi in un locale dietro l'organo in S. Giovanni a Brescia, l'altro che compose la pala nella seconda cappella in S. Pietro in Gessate con reminescenze bergognonesche insieme; e, qual più qual meno, molti modesti artisti che lasciaron tracce nella regione lariana e nel Canton Ticino. Persino negli affreschi eseguiti nel 1513 nelle vôlte a sesto acuto dietro l'organo in S. Maria a Morcote sul Lago di Lugano, e specialmente nella *Salita al Calvario* svolta con sufficiente naturalezza e con un colorito vivace — che contribuisce (quando non bastasse la data avanzata) a escludere l'intervento supposto da qualcuno del Butinone, — par di scorgere ancora, nelle forme allungate e nei visi larghi, un'eco dell'arte foppesca. Nel tranquillo e ridente paese del lago la vecchia scuola lombarda si affermava ancora, ignara della potenza innovatrice dell'arte di Leonardo.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

UN POLITTICO DI ANTONIO VIVARINI.

Appartiene al Sig. Francis L. Bacon, di Nuova York, un polittico il quale mostra tutti i caratteri d'un lavoro genuino di Antonio Vivarini e che deve appartenere, infatti, al periodo di perfezione di quell'artista. Rappresenta, in quattro tavole separate, ora riunite in una sola cornice, i SS. Cristoforo col Bambino Gesù, Niccolò da Bari, Giacomo, ed Antonio Abbate. Primeggia fra tutte queste figure, per l'atteggiamento dignitoso, la buona disposizione dei drappeggiamenti, e sopratutto per il tipo tanto caratteristico del maestro, quella del S. Niccolò. Bello, però, e pieno di sentimento, è il Sant'Antonio. Il viso di San Giacomo ha subìto de' danni che alterarono alquanto l'originale sua espressione. Del resto però le tavole sono abbastanza ben conservate, sebbene il colorito annerito richiederebbe una cauta ripulitura. Farebbero, anche miglior figura se fossero messe dentro una cornice più adatta di quella rozza e moderna che ora tanto nuoce all'effetto generale.



A. VIVARINI - Polittico. New-York.

F. MASON PERKINS.

Dal chiarissimo collaboratore Conte Carlo Gamba di Firenze riceviamo a proposito del di lui articolo su " Alcuni disegni del Louvre „ apparso nel fascicolo di marzo c. a. della nostra rivista, la seguente rettifica che ben volontieri pubblichiamo.

Nel n. 3 anno IX della *Rassegna d'Arte* nel mio articolo su *Alcuni disegni del Louvre* fu riprodotto erroneamente come opera del Pordenone un disegno che non è tra quelli da me citati nel corso dell'articolo. Esso è esposto agli Uffizii col n. 1460 e fu già attribuito a Giovanni Bellini, ma è noto che riproduce la testa del donatore della famiglia Novello nella tavola dipinta nel 1530 dal Bissolo, che si ammira nel Duomo di Treviso. Il disegno rappresentante un gruppo di cavalieri, che assistono ad una cerimonia, corrisponde al numero citato 1382, del quale parlo come d'opera di scuola cremonese sotto l'influenza romana e del Pordenone ».

CARLO GAMBA.

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.

Antonio Bonfanti, responsabile.

Pei disegni di Jacopo Bellini al Louvre. — Al bello e lucido studio del Dottor G. Frizzoni[1] vorrei muovere un appunto lieve in sè stesso, ma importante per me che tratto a lungo dei disegni di Jacopo nel secondo volume, in corso di stampa, della mia *Storia della pittura veneziana,* ove sostengo che i disegni non solo vennero ritoccati tardi, ma da mani diverse. L'egregio collaboratore della *Rassegna d'arte,* dopo di avere esposto ed accettata la giusta opinione del Goloubew che i disegni di Jacopo al Louvre siano stati toccati in penna più tardi da altri, cita una parte della nota lettera del Salimbene al marchese Francesco Gonzaga e conclude: « Diverso è il caso del libro del Louvre, consistente di fogli in pergamena per la maggior parte, suscettibili ad essere trattati coll' inchiostro e dal primo erede di Jacopo quindi secondo ogni probabilità rinforzati come si vede *e come avrà fatto col Retracto de Venetia* »[2]. Ma in effetto nella lettera del Salimbene leggiamo: « Oggi [23 dic. 1493] ho parlato cum m. Gentile Bellino circa il retracto de Venetia: me ha resposto haverne uno che fece suo patre, quale me ha offerto de darmi, et perchè l'è antiquo in modo che 'l non si può affigurare me dice *che seria necessario tocarlo con penna,* et che a fare questo se gli staria duoi mesi almeno, unde il prega V. Ex. se digni farli intendere se la vole che se ge lavori dentro, **che subito gli farrà dar principio** » ecc.

Il " *Retracto* ,, non fu poi " *ritoccato* ,, ma solamente *prestato,* perchè il Marchese assicurò che « gli artisti valenti della corte avrebbero ben saputo egualmente valersene » ecc. Gentile allora mandò il disegno come stava, con preghiera di ritornarglielo[3]. Crediamo quindi di poter rilevare parecchie cose da quanto abbiamo esposto. 1) Gentile non disse già di volere ritoccare di sua mano il disegno paterno, ma che subito *" gli farrà dar principio* ,,. Da chi? dagli scolari senza fallo. 2) Gentile era pronto a far toccare in penna un disegno del padre. 3) Era disposto a servirsi di mani estranee. 4) Se dalla lettera è provata la capacità di Gentile a far rinfrescare i disegni di Jacopo non viene per questo dimostrato che a Gentile senz'altro si debbano le ripassature del Louvre. Nè basta. Nel testamento di Gentile si fa parola di un solo libro di disegni, cioè del volume in carta bombasina quindi del codice del British Museum,[4] e nulla prova che il volume, ora al Louvre, fosse in mano sua o non piuttosto in potere del fratello Giovanni; inoltre il modo di segnare a penna nel codice parigino non ha nulla di comune coi disegni di turco e di turca al British Museum, assegnati a Gentile anche dal Frizzoni.

Quindi: o si toglie a Gentile il ritocco del codice o gli si levano i due disegni. Dobbiamo pure osservare che se la maggior parte delle composizioni del Louvre venne ricontornata a penna da una mano ferma e corretta, ma fredda all'eccesso, arida nel segno, e infinitamente meno scentifica di quella che tracciò i due disegni del B. Museum; fanno eccezione poche tavole,[5] prima fra tutte quella del cosidetto « progetto pel sepolcro di Borso d'Este » e l'altra dei bellissimi draghi, tratteggiate da chi possedeva il senso del chiaroscuro e del colore e sapeva manifestarlo nel tocco in penna.

(1) *Rassegna d'arte,* Anno IX, Aprile 1909. *Il libro di disegni di Jacopo Bellini al Louvre.* Pagg. 55-60.

(2) Idem, pag. 59, col. I.ª

(3) *Archivio storico dell'arte,* Anno I, pag. 276 e segg.

(4) Lasciò ai garzoni i disegni " retracta de Roma ,,

(5) Sono da noi indicate negli elenchi annessi all'esame critico dei due codici di Parigi e di Londra.

Nel volume del B. Museum pochi disegni vennero in parte ritoccati a penna, uno solo per intero e non da Jacopo certamente. Il n. 27*b* ha un piedestallo ripassato a inchiostro da mano posteriore ed imperita; altrettanto si dica del muro e della cisterna del n. 28*b*; i numeri 44*b*, 46, 63, 79*b*, 99 sembrano ritoccati da una mano timida, contemporanea a Jacopo se forse non è quella di Jacopo stesso; il n. 82 venne ricontornato in parte da un artista certo valoroso ma posteriore; il n. 86 ripassato per intero, ma da mano ben diversa da quella che contornò i draghi del Louvre. Tutti questi disegni, più o meno ripassati a penna nel codice di Londra, sembrano scemar valore all'osservazione che il volume non potè esser ritoccato perchè in carta bambagina. Riassumendomi vorrei concludere: nulla prova che Gentile ritoccasse i disegni del padre; se i due disegni del B. M. sono veramente di Gentile non possono spettare a lui i ritocchi al Libro del Louvre; i ritocchi, tanto nel codice di Londra[1] quanto nel volume di Parigi, non sono opera di Jacopo, nè di una sola mano. Salvo poche eccezioni, la tecnica del tocco in penna, quale si avverte in generale nei due codici, è senza fallo posteriore al 1450-1470.

LAUDEDEO TESTI.

(1) Fatta eccezione pei numeri citati più sopra.

BIBLIOGRAFIA

Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti. notizie documentate raccolte da H. GEISENHEIMER. S. Olshki, Firenze 1909.

Pietro da Cortona, per incarico avutone dal Granduca Ferdinando II di Toscana, affrescò i soffitti degli appartamenti di questi e li decorò di ricchissimi stucchi fra il 1641 e il 1647, dopo aver già dato saggio del suo valore artistico nel dipingere la *Camera della stufa* nel palazzo Pitti. Le notizie, le lettere del pittore qui pubblicate servono appunto a documentare questi suoi lavori.

I. B. SUPINO — *Sandro Botticelli* — Formiggini, Bologna-Modena, 1909.

L'Editore A. F. Formiggini inaugura coraggiosamente la serie dei " Profili ,, annunziati, con il bel volumetto elzeviriano *Sandro Botticelli* di I. B. Supino: e l'inizio non poteva avere battesimo più felice.

Il Supino conosce profondamente l'arte fiorentina: egli pubblicò nel 1900 (ed. Alinari) una ricca monografia del Botticelli, senza alcun dubbio ancor fra le migliori che siano state scritte su questo grandissimo artista.

Con intendimenti più modesti ma non per questo con forma meno eletta, l'autore nel volumetto testè edito — giovandosi degli ultimi studi fatti da Berenson, Brochaus, Horne, Mesnil, Plunkett, Steinmann, Streeter, Ferrari, Frizzoni, Marrai, Venturi, ecc. — offre alle persone amanti della coltura artistica un profilo botticcelliano esatto, completo ed elegante, che può essere letto e consultato da tutti con vera soddisfazione.

Auguriamo che la serie dei " Profili ,, si arricchisca di molti fratelli degni di questo primogenito dedicato all'immortale poeta della « Primavera ».

Genova 25 marzo 1909 *a. p.*

DOTT. T. GEREVICH. — *Traccie di Michelangelo nella Scuola di Francesco Francia.* (Estratto da *L'Archiginnasio.* A. III. 1908. fasc. 6). Il dott. Gerevich è ben noto agli studiosi e particolarmente ai lettori della *Rassegna d'Arte* per le sue acute e originali ricerche sulla pittura bolognese e specialmente sul Francia: ricerche che, se hanno provocato qualche appunto da chi in argomento vedeva scosse le sue conclusioni dal giovane e già valente scrittore, hanno però aperte nuove vie alla più completa illustrazione della scuola bolognese nel Rinascimento quando il Francia e il Corte imperavan sovrani. Il nuovo scritto esamina con acutezza l'attività del gruppo di pittori bolognesi che di ritorno da Roma, apportarono nella dotta Bologna le idee raffaellesche. « Dimenticano quasi tutto ciò che impararono dal Francia. Si sforzano ad imitarlo senza che nessuno di loro lo abbia compreso a fondo. Ne copiano i tipi e le composizioni ». Amico Aspertini fu l'unico fra gli allievi del Francia a proporre, contro il malsano raffaellismo della scuola bolognese, di seguire i precetti di Michelangelo. Il Gerevich non si accorda colla critica imperante a proposito dell'educazione artistica dell'Aspertini: suo primo maestro dovette essere il fratello Guido del quale rimangono avanzi pittorici che pel Gerevich, danno ragione al

Vasari che Guido uscisse dalla scuola di Ercole de' Roberti. Più tardi Amico entrò nella scuola del Francia e del Costa. Viaggiò molto e lo attestano i suoi disegni: fu a Roma e studiò, più che non fosse avvertito fin quì, Michelangelo. Il Gerevich ne trova le traccie deboli ancora negli affreschi della cappella di S. Cecilia a Bologna che dovettero essere eseguiti intorno al 1506 perchè quella data è scritta in piccolissimi numeri, su uno degli edifici di un comparto affidato al Costa che appunto in quell'anno era a Bologna, ed eseguiva l'*Assunta* in S. Martino come provò un documento pubblicato dal Malaguzzi in questa stessa *Rassegna*. L'autore esamina dipinti e disegni successivi nei quali l'influenza michelangiolesca si va facendo più chiara. L'Aspertini divenne il vero e primo rappresentante dello stile nuovo a Bologna tendente a Michelangelo: altri poi meglio di lui lo elaborò e svolse.

LIBRI RICEVUTI IN DONO

Leandro Ozzola. — *Vita e opere di Salvatore Rosa.* — Ill. Strassburg I. H. Heitz. 1908.

Giuseppe Gerola. — *Francesco Verla e gli altri pittori della sua scuola.* — (Estratto da L'*Arte* XI. V.)

Ugo Ojetti. — *Note per un'Esposizione del Ritratto italiano a Firenze nel 1911.*

Luigi Serra. — *Domenico Zampieri detto il Domenichino.* — Ill. Calzone, Roma.

Orlando Grosso. — *La pittura genovese.* — (Estratto dalla *Rivista Ligure* di S. L. A. 1908).

Landedeo Testi. — *La storia della pittura veneziana.* — Parte I Le origini, ill. Bergamo. Ist. It. Arti Grafiche 1909.

A. S. Spinelli. — *Bio-bibliografia dei due Vignola.* — (In *Memorie e studi int. a F. Barozzi* nel IV centenario della nascita. Bologna).

I. B. Supino. — *L'architettura sacra in Bologna nei sec. XIII e XIV.* Bologna, Zanichelli 1909 ill.

Umberto Gnoli. — *Note su Nicolò da Foligno.* — (Estratto da *L'Emporium.* Febbr. 1909.) — *La morte dello Spagna e la sua ultima opera datata* (Estr. dal *Bollettino d'arte.* Gennaio-Febbraio 1909). — *Matteo da Gualdo: opere sconosciute e opere non sue* (Estr. dal n. 15 di *Vita d'arte*).

Collection W. L. Schreiber. Catalogo ill. Vienna 1909. Ioseph Baer lib. antiq.

Causa la mancanza di spazio rimandiamo al fascicolo successivo i cenni bibliografici di queste pubblicazioni.

F. M. V.

BOLLETTINO D'ARTE — (Fascicolo III)

A. Muñoz. — *Studii sulla scultura napolitana del rinascimento.* Continuazione dell'articolo precedente sulle opere di Tommaso Malvito da Como che eseguì in Napoli il succorpo nel Duomo, insieme ad altri artisti minori, il Monumento Alagno in S. Domenico Maggiore, quello d'Alessandro Carafa nella chiesa di Monte Oliveto e altri lavori minori in S. Giovanni a Carbonara. Il bel monumento De Cuncto in S. Maria delle Grazie lo eseguì il figlio di Tommaso, Giovan Tommaso, fra il 1517 e il 1523. — E. Ravaglia. — *Il portico e la chiesa di S. Bartolomeo a Bologna.* È un nuovo studio intorno a questa chiesa innalzata dai Gozzadini che disegnavano trasformare in sontuoso palazzo il priorato, e intorno ai probabili architetti. Purtroppo oramai del sec. XVI e del Da Formiggine resta solo il porticato in cattiva condizione. L'autore si studia di combattere l'attribuzione al Da Formiggine dell'idea principale della chiesa: attribuzione accolta anche dal Malaguzzi Valeri nel suo volume sull'*Architettura a Bologna nel Rinascimento* sulla base di disegni inediti. Ma a quel nome il Ravaglia non sa sostituirne con sicurezza altri nè, a dire il vero, gli argomenti a pro' della sua tesi, basati su notizie di cronache tarde, appaiono persuasivi. Lo stesso manoscritto del P. D. Gaetano Spinola sul quale tanto si basa il Ravaglia, nota precisamente "*dal 1516 al 1530 fu architetto Andrea Formiggine*" (Arch. di Stato di Bologna. S. Bartolomeo dei Teatini 21-1098 *Fondazione della Chiesa*).

BURLINGTON MAGAZINE — (Marzo 1909)

Claude Phillips. *Somes figures by Giorgione.* Alcuni anni fa il Principe Giovanni di Liechtenstein donò al Museo Correr una veduta della Piazzetta di Venezia, che il Ludwig e il Molmenti attribuirono alla bottega di Lazzaro Bastiani. Ora il Phillips, che non riconosce in questo quadro la maniera di tal pittore, crede che il Giorgione possa avervi collaborato, dipingendo due figure le quali richiamerebbero altre figure del "Giudizio di Salomone" negli Uffizi, attribuito al Barbarelli. Se tale casuale somiglianza bastasse a provare la tesi di C. P., bisognerebbe ammettere che anche tutti gli altri personaggi del quadro Liechtenstein sono di mano del Giorgione, perchè hanno le stesse caratteristiche (piccola testa, vesti uguali ecc.) delle due che più specialmente richiamarono l'attenzione del critico, e ciò egli non ammette. — Lionel Cust. *The triple portrait of Charles I by Van Dyck and the bust by Bernini.* Carlo I re d'Inghilterra si fece fare dal Bernini un busto e gli mandò per la somiglianza un triplice ritratto di sè stesso eseguito dal Van Dyck. Il busto si crede distrutto in un incendio che nel 1698 devastò il palazzo reale di Withehall, perchè da allora non se ne seppe nulla: rimane solo una stampa non finita, e qui riprodotta, che si presume renda la scoltura del Cav. Bernini, la quale appare una bella opera nello stile largo e grandioso dell'artista. — G. Jackson. *Notes on the architecture of the eastern coast of the Adriatic.* Mr. Hamilton Jackson scrisse un libro sull'architettura nelle città dell'Istria e della Dalmazia, di cui si dà una breve notizia critica. — Paul Lafond. *Juan de Juni.* Juan de Juni era un artista nato in Francia (Nord) circa il 1500, ma che visse e oprò in Spagna dove rimangono sue pregevoli scolture in legno a Vallodolid (Pietà e statua nel Museo), a Segovia (Pietà, nella Cattedrale) e in altre più piccole città. Le illustrazioni di questo articolo ci danno idea della maniera di J. de Juni che, secondo noi, risente più l'influsso dell'arte italiana che della fiamminga. — *Some aspects of Indian art.* Recensione del libro di Mr. Havell's su la scoltura e pittura nell'India. — Nelle *Notes on varions Works of art* Alethea Wiel scrive intorno al presunto Leonardo di cui anche la *Rassegna d'Arte* si occupò. L'A., fatta la storia della scoperta di questo *capo lavoro*, e ammessane senza discussione l'autenticità, quale dipinto del Vinci, basandosi sul giudizio di Diego Sant'Ambrogio, fa voti perchè il governo italiano "cessate le preoccupazioni pel terremoto" trovi il denaro per comprare il quadro. Noi invece facciamo voti perchè si calmi tutto questo scalpore, che non vorremmo sollevato ad arte, a fine di *réclame*.

L'ART FLAMMAND ET HOLLANDAIS (15 Mars)

Hermann Voss. — *L'autel de la Vierge du Maître de la "Virgo inter Virgines" au Musée de Salzbourg.* Quest'opera, dal Friedländer e dall'autore dell'articolo giudicata dell'antico maestro neerlandese di cui anche Firenze possiede un Calvario, rappresenta l'Adorazione dei Magi e negli sportelli, Annunciazione, Presentazione al tempio, Visitazione, Strage degli innocenti, riprodotte qui in due belle tavole. — Arnold Goffin. *Jacopo Bellini et ses recueils de dessins.* Recensione illustrata del noto libro di Victor Goloubeff. — Jacques Mesnil. *Encore le triptyque des Sforza.* L'A. emette la opinione che il trittico detto degli Sforza che trovasi nel Museo di Bruxelles e che fu attribuito a Zanetto Bugatto, sia invece di un altro ignoto autore e rappresenti, non già Francesco Sforza, ma Alessandro Sforza del ramo di Pesaro e la sua famiglia. A sostegno di tale giudizio è riprodotta qui una bella medaglia di Costanzo Sforza, figlio di Alessandro. — H. Ellens. *Jacob van den Bosch.* — Questo fascicolo contiene una bella tavola con un ritratto di donna che agli Uffizi (N. 970) porta la semplice attribuzione "Scuola fiamminga" mentre J. O. Kronig vi riconosce il pennello di Jacob Jordains.

BLÄTTER FUER GEMÄLDEKUNDE (Marz-April) 1909)

Questo fascicolo della rivista del Dottor Th. v. Frimmel contiene la descrizione di un interessante soffitto del palazzo Caiselli in Udine di carattere così spiccatamente tiepolesco da farlo ritenere opera dello stesso Giovan Battista (?). Sono pure illustrati due quadri, l'uno del Caravaggio (un suonatore di flauto e fanciulla), l'altro di Sofonisba Anguissola (La pittrice e suo nipote) della raccolta Matsvansky a Vienna.

GAZETTE DES BEAUX ARTS (Avril 1909)

Louis Massignon. *Les chateaux des princes de Hirah.* Breve descrizione di queste rovine situate nel deserto (Shamiyez) ad ovest della Mesopotamia, risalenti al V e VI secolo dell'Era volgare, all'epoca dei principi Arabi Hirah vassalli della dinastia Sassanide. — L. Vauxcelles. *A propos de l'Enseigne de Gersaint.* Nota aggiunta all'articolo precedente sul medesimo argomento con una nuova riproduzione del quadro di Watteau. — P. Dorbec. *Louis Cabat.* Biografia di questo pittore di paesaggio, nato nel 1812, morto a Parigi nel 1893, che studiò la natura durante le sue peregrinazioni nel paese nativo ed anche in Italia ove abitò Subiaco e Roma: di lui sono qui illustrate alcune opere e parecchi disegni. — P. A. Lemoisne. *Les primitifs de l'estampe Japonaise.* Studio su l'arte dell'incisione giapponese la quale cominciò assai tardi, nel XVII secolo, e conta artisti finissimi di cui vediamo riprodotti qui parecchi lavori eseguiti con quella delicatezza e quel senso particolare della linea, che son caratteristici nei dipinti di quel popolo. — E. Jacobsen. *La galerie Querini Stampalia à Venise.* L'A. prende argomento dalla rassegna dei quadri nella raccolta Q. S. per trattare parecchi problemi interessanti la pittura veneta. Egli scorge nei primitivi veneziani influenze senesi senza però spiegare in qual modo queste si sarebbero infiltrate. Contro l'opinione di Lionello Venturi, egli ritiene di Lorenzo Veneziano l'*Incoronazione* di Brera, ed invece toglie al Mantegna la *Presentazione al tempio* della galleria Q. S. contrariamente al parere del Morelli, del Berenson e di altri critici. Egli la vorrebbe opera di scuola, eseguita non da uno ma da due discepoli di Andrea. L'A. rivendica a Rizzo di Santa Croce parecchie opere in Venezia e fuori, ma non riconosce nella bella pala della chiesa di S. Cassiano (S. Giovanni B. e quattro Santi) la mano di Rocco Marconi pur non sapendo a chi attribuirla. A noi invece sembra che basti confrontare tale dipinto con altri del medesimo artista per trovare giusta l'attribuzione a lui. — C. Saunier. *Peintres et graveurs contemporains.* Di Gustave Leheutre sono qui riprodotte alcune acqueforti, vedute, paesaggi assai pregevoli. — Jeanne Doin. *Thomas Rowlandson.* Questo articolo, che fa seguito ad uno precedente apparso nella *Gazette des Beaux Arts* di Marzo, termina la illustrazione del curioso caricaturista inglese.

THE BURLINGTON MAGAZINE — (April 1909)

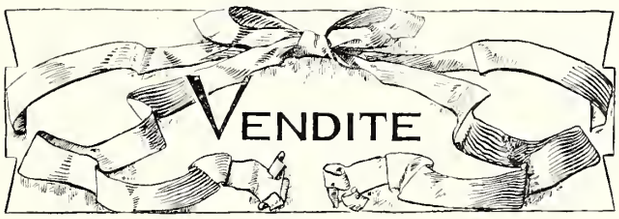
F. R. Martin. *Two portraits by Behzad.* Behzad fu il più grande pittore persiano, operò alla fine del 1400 e di lui il Martin possiede due curiosi ritratti provenienti, secondo quanto scrive, dalla Biblioteca imperiale di Costantinopoli. — C. Ricketts *In memory of Charles Conder.* Di questo delicato colorista vediamo riprodotti parecchi graziosi dipinti, fra cui due per ventagli. — Roger E. Fry. *The exhibition of fair women.* Breve rivista di una esposizione di moderni ritratti femminili tenutasi a Londra. — Hobson. *Wares of the Sung e Juan Dynasties.* Illustra antiche porcellane chinesi. — A. M. Hind. *Engravings and their states.* Primo articolo intorno alle incisioni a proposito di un libro dell'A. "Short history of engraving and etching,,. — G. F. Hill. *Notes on Italian medals.* Sono riprodotti e analizzati qui alcuni modelli in cera di medaglie italiane del cinquecento. — A. Van De Put. *The golden fleece exhibitions.* Rivista dei "*catalogues raisonnés*,, che trattano della riuscitissima esposizione del "Toson d'oro,, tenutasi già a Bruges. — *The Concert at Asolo after Giorgione* è una nota in cui F. Herbert Cook dà relazione di un interessante dipinto in cui egli vede la copia di un originale di Giorgione e che rappresenta un concerto campestre, ove, in geniale brigata, una dama sta ascoltando appunto due suonatori. Il Cook vede qui Caterina Cornaro e la sua corte ad Asolo e nota la grande somiglianza di lei con il noto ritratto muliebre della raccolta Crespi dall'A. attribuito al Barbarelli, da altri a Tiziano.

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT (April 1909)

Questo fascicolo contiene un lungo articolo di J. von Schmidt sull'*Esposizione di antichi dipinti* posseduti da privati a Pietroburgo (di cui si occupò già la R. d'A.) e uno di Leandro Ozzola "*Il trionfo della morte nel palazzo Sclafani di Palermo*,, che egli attribuisce al pittore catalano Huguet o ad uno della sua scuola. Pur troppo le cattive riproduzioni illustrative dello scritto non ci permettono di seguire l'O. nei suoi confronti. Chiude il fascicolo un'interessante studio di A. Feigel "*San Pietro in Civate*,, secondo il quale questo monumento sarebbe dovuto ad un artista della Scuola di Monte Cassino fortemente influenzato dall'arte bizantina. E con lui lavorarono nella decorazione artefici lombardi. Secondo l'A. il ciborio di S. Ambrogio in Milano avrebbe servito di modello a quello di Civate, di questo Civate la cui importanza per la storia della plastica e della decorazione durante i secoli XI e XII non venne ancora riconosciuta a sufficienza.

REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE — (Avril 1909)

M. Tourneux. *Cinq pastels attribués à La Tour.* Questi pastelli, rappresentanti ritratti di ignoti e di cui tre sono qui riprodotti, entrarono al Louvre per cura degli "Amis du Louvre,,. F. Calmettes. *Napoléon et Alexandre.* È la storia di due ritratti tessuti dalla fabbrica dei Gobelins, di Napoleone I e di Maria Luisa a cui si volle, dopo la caduta del I Impero, sostituire quelli della Imperatrice di Russia e del suo consorte Alessandro I. — G. Mendel. *Les grands champs de fouilles.* L'Autore illustra la bellissima statua "Niobide morente,, scoperta nel 1906 a Roma e appartenente alla Banca Commerciale, in cui egli riconosce un originale greco del V o IV sec. a. G. C.; di diverso genere e di diversa importanza, ma pure prezioso, è il cinghiale eneo nel Museo di Costantinopoli. Segue una recensione di due studi di restauri del tempio di Diocleziano a Spalato e di S. Sofia (Costantinopoli) eseguiti da MM. Rost e Hébrard della Accademia di Francia a Roma. — L. Réau. *Lucas Cranach.* Biografia, secondo le ricerche di Flechsig, del pittore nato nel 1472 a Kranach d'onde prese il nome, morto a Vienna nel 1553: la sua residenza fu però Wittenberg dove aveva una bottega molto reputata e numerosi aiuti, talché non tutte le opere à lui ascritte sono interamente di lui. Così i due figli Hans e Lucas collaborarono col padre. L'esposizione di Dresda nel 1899 e le recenti ricerche contribuirono a sfollare la produzione attribuita al Maestro: colà figurava, fra altri, il delizioso "*Riposo in Egitto*,, reso qui in una buona tavola; in un'altra vediamo l'*Autoritratto* degli Uffizi. — F. Courboin *Notes critiques sur la* Paix *attribuée à Maso Finiguerra.* Diligente e particolareggiato studio tecnico intorno a questa Pace, alle prove, alle incisioni che la riproducono nonchè intorno all'arte stessa dell'incidere. — Claude Cochin in una sua corrispondenza da Roma dà notizie della *nuova pinacoteca vaticana* e celebra giustamente l'opera saggia di Pio X il quale volle — in un ambiente, che le cure sapienti del compianto Luigi Seitz, di Sneider, di R. d'Achiardi sotto la sovraintendenza di Mons. Misciatelli, seppero adattare in modo perfetto al suo fine — riunire i dipinti sparsi nell'antica pinacoteca, nella biblioteca e nel Museo Cristiano. Rivediamo qui riprodotte molte opere a noi già note e che desideravamo venissero degnamente collocate.



Ad un'asta di quadri in Nuova York vennero raggiunti giorni sono per dipinti di maestri francesi i seguenti prezzi: Corot: « *Sera sul lago* » L. 78.750 — Daubigny: « *Mattino sulla Marna* » L. 69.000 — Rousseau: « *Piccolo proprietario* » L. 58.550 — Millet: « *Pastorella* » L. 56.500.

Nei prossimi fascicoli della *Rassegna d'Arte* pubblicheremo: Guido Marangoni: *Il S. Andrea di Vercelli* — Irène Vavassour Elder: *Spigolature di Val d'Elsa ed un affresco inedito di Pietro Perugino* — Luigi Angelini: *La chiesa trecentesca di Torre Boldone* — Lorenzo Frati: *Un polittico di Vitale da Bologna* — Adolfo Morini: *Cascia - La chiesa delle capanne* — Giorgio Bernardini: *La nuova pinacoteca vaticana* — Luigi Serra: *Riccardo Quartararo* — Lorenzo Fiocca: *Gli affreschi trecenteschi nella Cappella di S. Chiara in Montefalco* — Laudedeo Testi: *Vittore Pisano o Antonio di Bartolomeo da Pisa?* — Carlo Cesari: *La chiesa di Fornò (Forlì)*, ecc. ecc.

L'UNICA RIPRODUZIONE A COLORI ESEGUITA DIRETTAMENTE DALL'ORIGINALE LA SOLA QUINDI CHE RENDE NEL DISEGNO E NEL COLORE COLLA MASSIMA FEDELTÀ ED IN GRANDE FORMATO LA TANTO AMMIRATA, APPREZZATA E DISCUSSA CREAZIONE PITTORICA DEL GRANDE VENETO

ANDREA MANTEGNA

IL CRISTO MORTO

REGIA PINACOTECA DI BRERA

(SALA NONA Nr. 199)

FORMATO DELL'INCISIONE CM. 46.5 × 38.5
SU CARTONE FLESSIBILE CM. 56.5 × 65.

Prezzo Lire DODICI

FRANCO DI PORTO IN ITALIA
ESTERO AGGIUNGERE CENTESIMI 50

Francesco Malaguzzi Valeri nel suo nuovo catalogo della Pinacoteca di Brera definisce quest'opera « uno dei più potenti ed oggettivi esempi di pittura realistica del nostro Rinascimento ».

IN VENDITA PRESSO TUTTI I LIBRAI E NEGOZIANTI D'ARTE
E DIRETTAMENTE DAGLI EDITORI

ALFIERI & LACROIX - MILANO
Via Carlo De Cristoforis, 6

PICCOLI ANNUNCI BIBLIOGRAFICI

Per l'inserzione in questa rubrica richiedere le condizioni alla Amministrazione della Rassegna d'Arte.

FRIEDRICH POLLAK - *Lorenzo Bernini.* — Con 19 tavole. Stuttgart. Julius Hoffmann. Verlag. . . . . Mk. 4.—

OTTO SCHUBERT - *Geschichte des Barock in Spanien.* — Con 292 illustrazioni ed una tavola. XXIV e 425 pag. Esslingen a./N. Paul Neff Verlag. . . . . Mk. 25.—

ALFONSO RUBBIANI - *Il Palazzo Bevilacqua in Bologna.* — Monogr. formato 17×24.5 cm. con 11 grandi illustrazioni intercalate e 6 tavole fuori testo, a cura della " *Rassegna d'Arte* „ . . . . . L. 2.50

Dott. LEANDRO OZZOLA - *Vita ed Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore.* — Con poesie e documenti inediti. — Strassburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). Mk. 20.—

L. MELANO ROSSI - *The Santuario of the Madonna di Vico.* - Illustrated. - London, Macmillan & C. Ltd. - St. Martin's Street.

Dott. A. FROVA - *Chiese gotiche cadorine.* — Monografia formato 17 x 24.5 cm. con 15 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . . . Lire 1,—

CARLO CESARI - *Genova ed alcuni portali dell'anno 1400.* — Monografia formato 17 x 24.5 con 11 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . Lire 1,—

LUIGI SERRA - *Note su Alessandro Vittoria.* — Monografia formato 17 x 24.5 cm. con 16 illustrazioni in tavole fuori testo, a cura della *Rassegna d'Arte* . . . . Lire 1,—

Giuseppe Piermarini Architetto. — Pubblicazione del Comitato Milanese per le Onoranze. — Magnifica ediz. in 4° con circa 50 illustrazioni nel testo e varie tavole a colori, a cura della " *Rassegna d'Arte* „ L. 5.—

LA "RASSEGNA D'ARTE„ E STAMPATA CON COLORI BERGER & WIRTH DI FIRENZE.

LA CARTA DELLA COPERTA È DELLA SOCIETA' CARTARIA, BETTONCELLI & C. - MILANO.

Ad ogni abbonato alla RASSEGNA che ne procurerà uno nuovo, invieremo, gratuitamente franco di porto una copia dell'opera in vendita al prezzo di Lire 5.00: VENEZIA - DIECI ACQUEFORTI, di G. Miti Zanetti.

AMBROGIO DA FOSSANO
detto il Bergognone

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

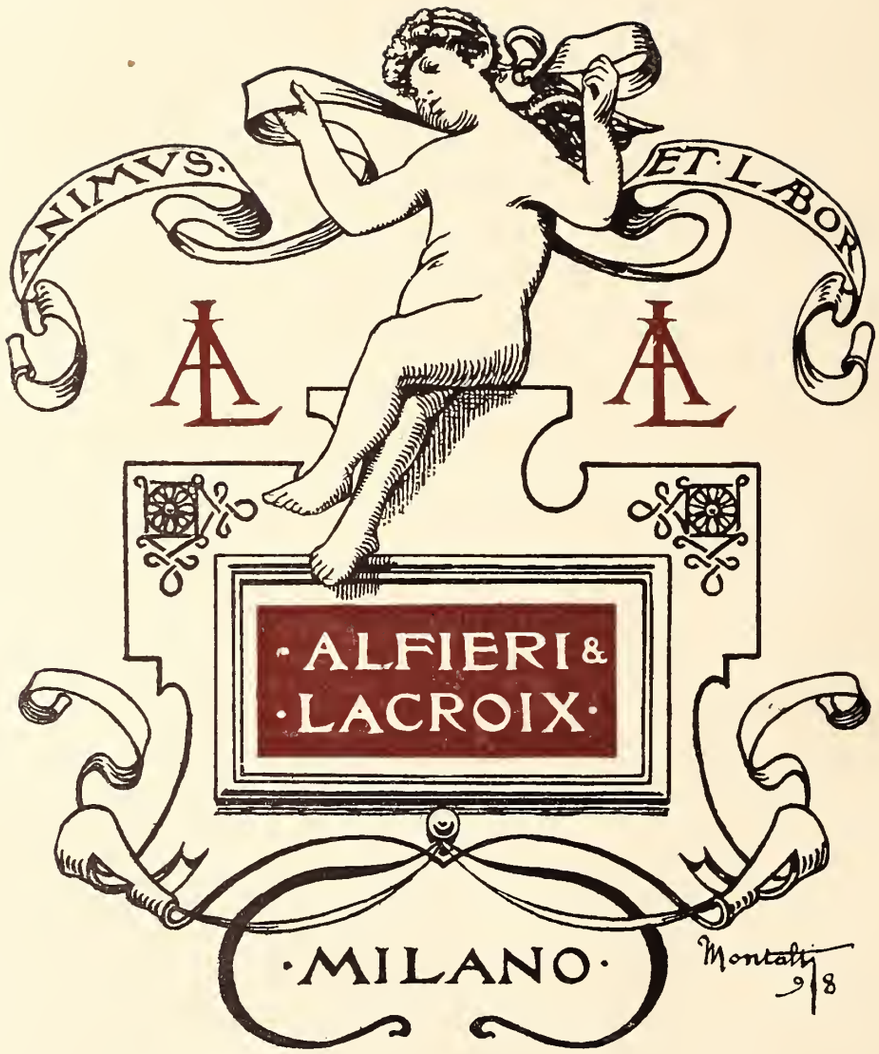
Dipinto nell'abside della Basilica di S. Simpliciano a Milano

Riproduzione formato circa 45 x 50 al platino da nuova splendida negativa ortocromatica.

Prezzo L. **5,00**

Franca di porto nel Regno *Lire* **5,50**

Inviare cartolina vaglia all'amministrazione della "RASSEGNA D'ARTE Via C. De Cristoforis, 6 - Milano.



STABILIMENTO · per
· le · RIPRODVZIONI
· FOTOMECCANICHE ·
· in · genere ·

Pubblicazione mensile.

Conto corrente colla Posta.

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GVIDO CAGNOLA

E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE

MILANO VIA CARLO DE CRISTOFORIS 6.

ABBONAMENTO ANNVO

MILANO L. 18 · NEL REGNO L. 20 · ESTERO L. 23

VN NVMERO SEPARATO L. 2

ALFIERI & LACROIX · MILANO

Montalti. 908

ESCE UNA VOLTA AL MESE IN FASC. DI 16-20 PAGINE CON RICCA APPENDICE DI CRONACA, CORRIERI, VENDITE, ECC.

ABBONAMENTO ANNUO:
MILANO L. 18 – NEL REGNO L. 20
ESTERO L. 23
UN FASCICOLO SEPARATO L. 2

OGNI FASCICOLO RECA OLTRE AD UNA CINQUANTINA DI INCISIONI INTERCALATE PARECCHIE TAVOLE FUORI TESTO

A coloro che ci faranno rimessa dell'importo abbonamento alla "RASSEGNA D'ARTE" più Lire DUE invieremo in dono semigratuito la nostra splendida riproduzione tricromica del

CENACOLO VINCIANO

Koh-i-Noor

Il lapis più caro, più economico, più perfetto

La Ditta

L. & C. Hardhmuth

Fabbrica di Lapis ed Articoli di Cancelleria

MILANO
4 — Via Bossi — 4

Spedisce a chi ne fa richiesta, un opuscolo illustrato con tutte le spiegazioni sulla fabbricazione dei lapis.

Tutti gli articoli della Casa sono in vendita presso le principali Cartolerie del Regno.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX GIUGNO 1909 N. 6.

GIORGIO BERNARDINI — La Nuova Galleria Vaticana.

P. EGIDIO MARIA GIUSTO — Chi fu veramente l'architetto della Basilica Superiore in Assisi.

ADOLFO VENTURI - F. MALAGUZZI VALERI — "Polemiche artistiche,, - Ancora la scultura lombarda nella "Storia dell'Arte,, di Adolfo Venturi.

ARDUINO COLASANTI — Le iscrizioni del reliquario di Montalto.

TAVOLA FUORI TESTO: Angioli del tamburo della Cappella Portinari.

CORRIERE DALLA SICILIA (*V. F. A.*) — CORRIERE DA BERLINO (*Paul Schubring*)

CRONACA — NOTIZIE — BIBLIOGRAFIA — DALLE RIVISTE

ITALIA

BETTONA. — **Affreschi.** — Recentemente furono scoperte in questa confraternita di S. Andrea alcune pitture a fresco, pur troppo molto guaste, ma di buona maniera.

FIRENZE. — **Arazzi.** — Togliamo dal *Corriere della Sera*:

I giornali si occupano di un opuscolo pubblicato dal noto arazziere prof. Gentili contenente le relazioni di due inchieste compiute nel 1901, una al Museo di Napoli e la seconda sugli arazzi della Regione toscana. Sebbene il risultato di queste inchieste fosse assai grave, confermando la scomparsa di tre arazzi dal museo di Napoli e di due arazzi ch'erano stati consegnati alla galleria degli Uffici, pure non fu preso alcun provvedimento.

Ora il Gentili, che è stato lungamente interrogato dalla Commissione d'inchiesta sulla Minerva, ha creduto di rendere pubblico il risultato delle sue indagini. Intervistato da un redattore della *Tribuna*, egli conferma di aver constatato al Museo di Napoli — quando era direttore il prof. D. Petra, ora nominato sopraintendente degli scavi — la scomparsa di tre arazzi.

Quanto alla inchiesta sulla Regione toscana compiuta più specialmente a Firenze, ecco quanto dice il prof. Gentili e pubblica la *Tribuna*:

« — Nella sola città di Firenze vi sono ben 765 arazzi tutti di proprietà dello Stato. Ebbi appena la materiale possibilità di esaminarne, artisticamente, storicamente e tecnicamente soltanto 310, i quali hanno un valore commerciale di 68 milioni.

— E tali tesori sono male custoditi?

— È un vero delitto di lesa arte, avendo dovuto purtroppo rilevare che nell'archivio della Galleria degli Uffici mancava un catalogo generale di tutti gli arazzi ordinatamente disposto per epoca e per storia. Allora proposi che senza dilazioni si dovessero eseguire le riproduzioni in fotografia di tutti gli arazzi di proprietà dello Stato e che, ad evitare danni maggiori, gli arazzi tuttora ripiegati uno sull'altro fossero avvolti a dei curli di legno. Questi i principali suggerimenti che proponevo al Ministero, oltre a quello della sospensione immediata della restaurazione degli arazzi che si eseguiva in un locale delle Regie Gallerie e che era fatta con metodo addirittura agli antipodi di ogni dettame dell'arte.

E noti ancora che, come scrissi nella relazione, sono scomparsi dalla sede della Deputazione provinciale due altri arazzi, che pure risulta essere stati regolarmente consegnati dalla direzione della Galleria alla provincia! Per farsi poi un'idea del confusionismo che regna, aggiungerò che, mentre la provincia stessa ha affidato al Municipio di Firenze 43 arazzi, ne rinvenni 52! Nove di più e tutti di un notevole valore storico artistico, che quel Municipio aveva da anni ed anni ignorato persino da chi gli erano stati consegnati.

E ancora sotto il titolo: « Una giustificazione ufficiosa ». « Circa gli arazzi di Napoli e di Toscana — dei quali si è occupato il prof. Gentili in due inchieste i cui risultati vi furono da noi accennati ieri sera — un comunicato ufficioso di questa sera dice che degli arazzi posseduti dalle Gallerie di Firenze esiste un inventario tenuto in modo regolare, il sospetto che

alcuni fossero mancanti può essere stato ingenerato dal fatto che a guida delle ricerche (1905) su di essi si è preso il catalogo particolare degli arazzi esposti nel Museo della Crocetta, il quale, per sua natura, non può registrare tutti i mutamenti nella collocazione e nella rimozione dei singoli arazzi. Parecchi arazzi furono poi da molti anni dati in deposito a diversi Istituti ed Uffici della città. Di essi, soli due, già depositati alla Provincia, non hanno corrisposto alle verifica.

POMPEI. — **Scoperta di affreschi.** — « La direzione degli scavi di Pompei è, da alcuni giorni, nella più viva agitazione per la scoperta, avvenuta a 200 metri da quelli di affreschi importantissimi che, a giudizio di quanti hanno potuto vederli, sono fra i più belli venuti alla luce finora.

Nel gennaio di questo anno, su parere del direttore degli scavi di Pompei prof. Antonio Sogliano, veniva concessa al signor Aurelio Item licenza di condurre scavi privati in una località, che trovasi, come ho detto, a 200 metri dalle tombe che si vanno scoprendo in Pompei. Il signor Aurelio Item è il proprietario di due *restaurants* in Pompei, uno della Marina e l'altro alla fermata della ferrovia circumvesuviana, e i terreni per cui gli fu concesso lo scavo non sono di sua proprietà, ma di una vedova con figliuoli minorenni, con la quale egli si è posto in società insieme, come pare, anche ad altro socio.

Checchè sia di ciò, iniziati gli scavi sotto gli sguardi del personale subalterno di Pompei è venuta fuori tutta una villa, che, sin dagli inizii, appare suntuosissima. Sono stati scoperti parecchi ambienti tutti deliziosi e di una estrema eleganza di ornati, ma quello che desta un vero stupore è un grande ambiente che fu certamente un triclinio. Lo zoccolo è a riquadri imitante il marmo e tutta la sala è di quello che i dotti chiamano il « secondo stile » il più bello, cioè, ed importante degli stili pompeiani. Le tre pareti hanno tra sobri ornati affreschi di grandi figure, di più che due terzi del vero, uno dei quali rappresenta, come pare, un Sileno, di meravigliosa fattura, nell'atto che dà a bere a persona che, piegata dinanzi a lui, con avidità incredibile stringe nelle labbra, tenendola con ambo le mani, la coppa. L'altro rappresenta una figura dritta dinanzi ad altra femminile distesa a terra (una Arianna?), di cui manca una gran parte. Il terzo infine una grande Vittoria alata, di meravigliosa fattura, che leva in alto una specie di scudiscio per percuotere una donna che cerca sottrarsi alle sue percorse, mentre un'altra è in atto di preghiera verso la Vittoria, perchè perdoni alla colpevole e un'altra diritta, dietro le sue spalle, percuote i cimbali applaudendo. Non è possibile immaginare quale sia la bellezza delle figure, quale l'espressione, la luminosità dei colori, la verità e la leggerezza dei movimenti di queste pitture straordinarie che fanno parte di un insieme sontuosissimo come appare anche dalla cornice che gira intorno intorno, intramezzata da mascheretti di bellezza e di novità grandissima.

Intanto, per ordine del sopraintendente comm. Giulio De Petra, forse dietro invito del Ministero, gli scavi sono stati sospesi, e i commenti sono moltissimi, poichè la cosa pare abbia seccato non poco il Ministero, che non sa come cavarsela. Si ricorda che per una licenza accordata in questi pressi e neppure a tanta vicinanza da Pompei, avvennero le scoperte De Prisco e il trafugamento degli argenti per cui quella direzione e il Ministero ebbero così gravi fastidii e il paese tanto disdoro. Si osserva che il terreno non è di proprietà del signor Item, che questi ha già l'esercizio di due *restaurants*, che dunque è una vera speculazione, non più fatta dai veri proprietarii, ma da altri e per conto di altri si è organizzata non più intorno, ma dentro la stessa Pompei, e si pensa all'estreme difficoltà dinanzi alle quali si troveranno questa direzione e il Ministero, per l'acquisto di queste opere, alle quali già guardano gli antiquari avidissimamente ».

Sin qui il corrispondente napoletano del *Corriere della Sera*. Si capisce facilmente il malcontento degli ottimi funzionari del R. Ministero e forse dello stesso eccellentissimo ministro i quali preferirebbero assai che i tesori nascosti da secoli sotto le ceneri e i lapilli di Pompei non si dissotterrassero mai per non dare grattacapi alla Minerva! Il pubblico intanto non dimentichi come per colpevole accondiscendenza delle autorità a cui spettava di invigilare o per imperdonabile negligenza, non solo si trafugarono gli argenti scavati dal De Prisco, ma si abbattè una intera casa romana, unico e quasi intatto esemplare, per strapparne gli affreschi venduti poi all'estero.

ROMA. — **Inchiesta.** — Scrivono al *Corriere della Sera:*

In seguito ad un grave rapporto presentato all'on. Rava dalla direzione delle Antichità e Belle Arti sul funzionamento dell'ufficio legale di esportazione delle opere d'arte e sulle irregolarità che si sarebbero ivi verificate, il ministro ha disposto che una Commissione d'inchiesta accerti i fatti denunciati dalla Direzione generale, indaghi e faccia le sue proposte.

La Commissione è composta di un ispettore generale del Ministero dell'Istruzione, presidente, del consigliere di Stato Merlini e del direttore di un ufficio di esportazione. La commissione si adunerà a giorni per iniziare i suoi lavori.

ROMA. — **Scavi.** — Si sono trovate sulla via Prenestina sette lastroni di marmo appartenenti ad un monumento che si ritiene possa risalire al IV Secolo.

ESTERO

AIA. — **Esposizione.** — Assai copiosa è riuscita la mostra di arte antica-industriale nella capitale olandese. Vi si veggono argenti, vetri, mobili, porcellane, trine e molti altri preziosi oggetti.

AVIGNONE — **Restauri.** — Il *Bulletin de l'Art* dà la notizia che al Palazzo dei Papi furono fatti grandiosi restauri per la bella somma di 160.000, franchi i quali, fra le altre cose, rimetteranno in luce gli antichi affreschi ancor ricoperti di calce: così porte, scale subiranno modificazioni che auguriamo felici.

BERLINO. — **Acquisto.** — Questo Museo ha avuto la fortuna di poter acquistare un frammento di predella rappresentante la morte di S. Francesco attribuito al Beato Angelico.

BRUXELLES. — **Il cattivo esempio viene dall'alto.** — Il *Corriere della Sera* ricevette da Parigi la seguente notizia:

« Mandano da Bruxelles che Re Leopoldo ha preso la decisione di disperdere la sua ricchissima collezione artistica. Egli ha già venduto parecchi quadri ad alcuni mercanti parigini. Tra i quadri principali che egli vuol vendere vi è il *Miracolo di San Benedetto*, di Rubens, per il quale chiese 5 milioni.

Un quadro di Hobbema, che egli aveva comperato per 18 mila lire, è stato da lui venduto per lire 300.000 a un negoziante parigino.

La collezione comprende anche parecchi ritratti di famiglia che il Re ha pur deciso di vendere.

In tutto il Belgio l'emozione è vivissima. Nessuno contesta al Re il diritto di vendere i suoi tesori artistici e nessuno glielo può impedire, anche perchè non esiste alcuna legge che vieti l'esportazione delle opere dal Belgio. Ma la decisione del Re è oggetto dei più vivaci commenti. Nei circoli di Corte si pretende che il Re ha voluto disperdere la sua collezione per impedire che alla sua morte i creditori ostinati della principessa Luisa abbiano a far sequestrare l'eredità. »

Se il Re voleva ovviare a questo pericolo aveva un mezzo molto semplice: fare un bel gesto, un atto munifico e regalare allo Stato i suoi tesori artistici, seguendo l'esempio di altri sovrani cui riuscì più cara la gratitudine della propria nazione che non l'accumulare ricchezze. Pur troppo invece Leopoldo tiene alla sua riputazione di uomo d'affari!

MADRID. — **Nuovo Museo.** — Per iniziativa del Re di Spagna, per opera dell'Accademia Reale di belle arti, avendo un ricco amatore d'arte ceduto allo Stato la casa in Madrid già abitata dal Greco, essa sarà trasformata in un museo che conterrà opere del celebre pittore.

NUOVA YORK. — **Modificazioni di tariffe.** — Se, come si spera in America, verranno finalmente aboliti i dazi proibitivi che gravavano sugli oggetti d'arte importati in America, le ricche collezioni che Pierpont Morgan e altri miliardari tenevano in deposito presso il Victoria and Albert Museum, presso altri Musei o privati di Europa, varcheranno definitivamente il mare. E così il commercio di antichità con il Nuovo Mondo si farà sempre più attivo. Terribile minaccia pei raccoglitori europei, sieno essi pubblici o privati.

PARIGI. — **Pendole storiche.** — La *Société des Amis de Fontainebleau* ha comperato ad una vendita all'asta una pendola monumentale che ornò già nel palazzo di Fontainebleau la stanza di Luigi XVI. Il ministro del Commercio destinò alla Malmaison un'antica pendola detta delle *Tre Grazie* che appartenne già a questa residenza.

(*Chronique de l'Art*)

PARIGI. — **Esposizione.** — Nella sala detta del *Jeu de Paume* sono esposti cento ritratti femminili per metà di artisti inglesi e per metà di artisti francesi. Fra i primi figurano i nomi di Gainsborough, Raeburn, Reynolds, fra i secondi Largillière, Perroneau, Boucher, Fragonard, David.

PARIGI. — **Esposizione.** — A proposito della mostra di costumi apertasi al Louvre, nel Pavillon de Marsan, il *Bulletin de l'Art a. & m.* esprime il desiderio, che probabilmente sarà presto attuato, di veder sorgere un vero museo del costume, una specie di galleria delle mode passate.

PARIGI. — **La protezione dei paesaggi.** — Oltre la commissione dipartimentale per la tutela del paesaggio, il governo francese ne ha nominata un'altra che si occuperà di tutte le questioni riferentisi a monumenti storici, luoghi pittoreschi, ecc. Il *Bulletin de l'Art* teme che tanta abbondanza di commissioni crei rivalità e confusione.

PARIGI. — **Vendita.** — Fu venduta all'asta la raccolta di antiche stampe posseduta dagli eredi Hubert, che nel complesso raggiunse la cospicua somma di L. 250,000. Per una sola stampa, riproducente un dipinto di Rembrandt "Gesù che sana gli infermi,, l'acquirente di Stuttgart sborsò 61.000 lire mentre l'Hubert l'aveva pagata molto tempo fa lire 10.000.

PARIGI. — **Disastroso incendio.** — Scrivono al *Journal* da Tolone:

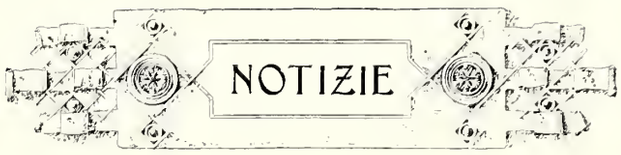
Un violento incendio è scoppiato vicino a Hières, nella portineria della villa Kern, dove erano stati depositati dei vecchi *Gobelins*, una bella collezione di mobili antichi, dei quadri di valore e molti *bibelots* di proprietà del signor Tagnart che li aveva fatti venire recentemente da un suo castello in Normandia. Tutto venne distrutto dal fuoco; e le perdite ammontano a oltre un milione.

COPERTINA IN TELA FORTE INGLESE
PER RILEGARE L'ANNATA 1908 DELLA
"RASSEGNA D'ARTE,,
IMPRESSA A COLORI PREZZO L. 3,—
= FRANCA DI PORTO NEL REGNO L. 3.25 =

Dirigere cartolina vaglia alla Amministrazione della
"RASSEGNA D'ARTE,,
MILANO - Via C. De-Cristoforis, 6

RASSEGNA D'ARTE

Annate 1908 complete rilegate in tela inglese con impressione a colori. Un bel volume di 218 e III. pagine, con 19 tavole fuori testo a colori, frontispizio, indice L. 20.—
Per i nuovi Abbonati alla *Rassegna d'Arte* per l'anno 1909, prezzo eccezionale L. 15.—



L'ufficio di esportazione degli oggetti d'arte a Roma. — L'*Avanti* pubblica la seguente informazione:

« Giorni fa fu pubblicata la notizia che il ministro Rava aveva nominato una Commissione d'inchiesta sull'ufficio di esportazione di oggetti d'arte a Roma in seguito a gravi risultanze nel suo funzionamento. La commissione risultava composta del consigliere di Stato Merlini, del comm. Fiorini, Ispettore generale al Ministero della P. I. e del dottor Modigliani, direttore della Pinacoteca di Brera.

« Ora ci è noto da fonte sicurissima che avendo il consigliere di Stato Merlini rifiutato l'incarico, il ministro Rava sembra abbia profittato del rifiuto per rimandare tutto alle calende greche.

« Infatti il dott. Modigliani, venuto a Roma è ritornato a Milano, e all'ufficio di esportazione le cose vanno come prima, cioè assai male. È tanto più difficile a comprendere l'atteggiamento del ministro, che sembra non voglia più la luce, quando si pensi che sul disordine, diciamo così, dell'ufficio di esportazione esiste una gravissima relazione della direzione di Antichità e Belle Arti, la quale basterebbe per sè a far prendere quei provvedimenti che sono necessari. »

E il *Corriere della Sera:*

« Noi riferimmo a suo tempo la nomina della Commissione d'inchiesta e possiamo assicurare che effettivamente la nomina avvenne in seguito a gravi risultanze di indagini, diciamo così, interne, consacrate in una relazione della direzione di Antichità e Belle Arti. È anche vero che per il rifiuto del consigliere di Stato Merlini la Commissione non si è mai riunita, nè l'onorevole Rava ha provveduto a sostituire il commissario. È stato detto che del disordine dell'ufficio di esportazione si sarebbe occupato la Commissione d'inchiesta sulla Minerva; ma, come è noto, fuori del periodo della gestione Nasi, l'esame della Commissione della Minerva riguarda soltanto il servizio amministrativo. Ora, date le risultanze della relazione della direzione di Antichità e Belle Arti, occorrono provvedimenti tali che soltanto l'autorità del ministro può provocare. »

Telegrafano poi da Roma il 30 maggio:

« Il ministro Rava ha ordinato un'inchiesta sull'ufficio di esportazione degli oggetti di arte in Roma. Sentì prima se la commissione di inchiesta sulla P. I. avesse voluto assumersi di condurla a termine; avutane risposta negativa, il ministro ha nominato la commissione speciale ed ha dato disposizioni opportune perchè essa possa prontamente iniziare il suo lavoro. »

L'Esposizione delle opere del "Piccio,, a Milano. — Nel palazzo della Esposizione Permanente in Corso Principe Umberto, a cura della Società di Belle Arti, s'è inaugurata l'esposizione delle opere del pittore Carnevali detto il *Piccio* (1806-1873) il singolarissimo pittore giudicato « straordinario » dal suo maestro il Diotti e che fu detto il precursore del Cremona. E poichè nell'arte sua originale ed elevata è qualcosa della grandezza antica, ne facciamo ricordo nel nostro periodico che d'arte moderna non può e non vuole occuparsi. Le opere qui esposte son molte, troppe; anche perchè, nonostante molti scarti fatti, il Comitato accolse opere che sicuramente non gli appartengono e nemmeno appartengono a un allievo che ne ripetè - infiacchite - la tecnica bizzarra ma esuberante.

La collocazione dei dipinti lascia pure a desiderare: si tenne conto delle dimensioni dei quadri o della simmetria esteriore non delle esigenze intime dell'arte che avrebbero voluto, per esempio, che le opere giovanili non fossero mescolate con le posteriori e che ad ogni quadro fossero posti vicini i molti bozzetti che vi si riferiscono, oggi disseminati per le sale, e che avrebber mostrato genialmente il punto di partenza e quello d'arrivo delle principali concezioni artistiche del maestro. Non si può esigere che il pubblico perda tempo a cercare le cose lontane fra loro e poi le confronti correndo di quà e di là. A ciò devono provve-

dere — è un concetto elementare — gli ordinatori. Ciò non toglie che l'esposizione sia interessante e l'idea di questa Esposizione ottima, in tanto dilagare di esposizioni grandi e piccole nelle quali trionfa purtroppo la povertà d'idee dell'arte odierna ridotta per lo più a far concorrenza all'obbiettivo fotografico o alla lanterna magica.

Un ritratto di Hans Holbein il Giovane venduto per 1.500.000 lire. — Notizie da Londra segnalano la vendita colà avvenuta di un notevole dipinto di Hans Holbein il Giovane. Il capolavoro « Ritratto della Principessa Cristina di Danimarca, vedova del duca di Milano Francesco Sforza » da secoli era in possesso della famiglia del Duca di Norfolk e da esso, anni sono venne concesso in deposito alla National Gallery: ora, a quanto annuciano, la pregevole opera dovrebbe attraversare, (se pur non ha già attraversato) l'oceano, in cambio della bella e non poco rotonda cifra di 60 mila sterline. Sembra però che non tutte le speranze inglesi di conservare alla loro terra il dipinto siano svanite, quantunque sarà assai difficile poter riunire una tale somma per opporsi all'acquisto, nel finanziariamente non florido momento attuale. Così è molto probabile che Pierpont Morgan (che a quanto sembra non è estraneo alla ditta P. D. Colnaghi) potrà presto chiamar suo il prezioso dipinto, eseguito nel 1538 e considerato come una delle migliori opere del maestro. Holbein era in tale anno pittore di corte del feroce Enrico VIII ed ha eseguito dietro di lui ordine il ritratto della regale fidanzata. E se, come si dice, gli Stati Uniti intendono rendere meno fiscale, o forse togliere addirittura l'ora enorme tassa d'importazione sulle opere d'arte, potremo presto ammirare in qualche privata raccolta di Nuova York, questo, in compagnia di centinaia di nostri capolavori già accaparrati, e che la sola opportunità finanziaria può spingere da un giorno all'altro oltre l'oceano.

HANS HOLBEIN IL GIOVANE
Ritratto di Cristina di Danimarca
Vedova di Francesco Sforza

Ancora a proposito delle mura di Lucca. — Scrivono al *Corriere della Sera* da Pistoia che in quella città, il 16 di maggio la Federazione toscana degli « Amici dei Monumenti » tenne nel Palazzo Municipale il suo convegno annuale. Erano presenti ottanta soci, venuti da ogni parte di Toscana.

Oltre aver trattato molti argomenti di carattere locale, il convegno votò sopra l'importante questione del traforo delle mura di Lucca un ordine del giorno in cui all'unanimità la Federazione protesta per l'improvviso permesso accordato dal ministro Rava al Comune di Lucca, contro il parere di tutti i suoi uffici regionali e centrali, e fa sue le fiere parole scritte anni fa da Corrado Ricci, attuale direttore delle Belle Arti contro questa inutile offesa alla storia e all'arte.

E Ugo Ojetti, commentando l'ordine del giorno, fa la storia dell'ormai famoso buco nelle vetuste mura lucchesi. Ricorda le proteste di Carducci, d'Annunzio, Beltrami, Pascoli, Puccini, Ricci, Bossi, Ventura ecc. contro il minacciato vandalismo nel 1905, narra l'opposizione di una speciale commissione di cui faceva parte il D'Andrade e il divieto del Ministro Onor. Rava di tradurre in atto il disegnato taglio. Ma pur troppo narra pure come lo stesso Rava, per non smentire la sua fama di uomo dai poco solidi propositi, concede ora nel 1909 ciò che negò nel 1907.

Nulla di tutto ciò ci sorprende: nè le contradizioni del Ministro, nè il trionfo dello spirito mercantile, bottegaio dei lucchesi, di quello spirito che non è di questi soltanto ma della grande maggioranza degli italiani i quali punto si preoccupano se le vetuste città ereditate dagli avi perdono ogni carattere di bellezza. Ed il Senato, per mostrarsi interprete fedele dei sentimenti predominanti nel Paese, ha difatti cancellato dal disegno di legge " per le Antichità e le Belle Arti ,, l'articolo a difesa dei " paesaggi storici e monumentali ,, . Così l'Italia, che ha tanti luoghi da difendere contro i barbari per cui nulla è sacro, nè la natura nè la storia, non vuole ciò che la Francia ha sanzionato con una provvida legge.

Il nuovo scalone del Palazzo dei 300 a Treviso. — Il grandioso palazzo che ospitò il maggior Consiglio di Treviso, e risale al principio del XIII secolo, è stato recentemente restaurato nella parte esteriore col ripristino della scalea che dà accesso alla gran sala del piano nobile. Il restauro, diretto dall'architetto comm. Camillo Boito, è stato fatto a cura della Provincia, attuale proprietaria del bello edificio merlato, provvisto di grandiose trifore, e al piano terreno di ampio portico e che oggi ha ripreso l'aspetto originario.

Nel XVI secolo il Comune aveva parzialmente modificato l'aspetto del grandioso monumento destinandolo in parte a pubblica loggia facendo demolire il braccio della scala verso la odierna Pinacoteca. Nel principio del XIX secolo altri guasti si aggiunsero alla vecchia compagine dell'edificio; si chiusero le trifore sostituendovi, al solito, le finestre rettangolari, si aprirono botteghe al pian terreno, si destinò ad usi diversi il salone. Nel 1896 si pose mano ai restauri per iniziativa del senatore Mimesso: si ricercarono le linee delle belle trifore, di cui rimanevano le tracce e, per opera dell'ing. Olivi, si intrapresero ricerche sistematiche al ripristino generale. Il Comune e la Provincia concorsero largamente; si abbatterono le misere botteguccie, si fece svolgere la bella scala sulla facciata, si adattarono alle linee antiche particolari decorativi e ambienti.

TREVISO — Il nuovo scalone del Palazzo dei Trecento (*Fot. Ferretto*)

· RASSEGNA · D'ARTE ·

ANNO IX GIUGNO 1909 N. 6

89

LA NUOVA GALLERIA VATICANA.

La nuova collezione che Pio X con munificenza sovrana ha aperto agli studiosi, riunendo insieme i dipinti delle Gallerie Lateranense e Vaticana, e inoltre quelli del Museo cristiano e qualche altro sparso per i palazzi apostolici, consta di 7 ambienti, oltre l'ingresso. Le mura son tappezzate di verde scuro, le volte sono a stucchi.

Nella prima sala, a destra di chi entra, sono disposti i dipinti del secolo XIV: fiorentini, senesi, bolognesi etc. I quadri non vi sono ordinati, come nelle collezioni più moderne si usa, in modo che intorno a ciascuno resti spazio sufficiente ad essere ben veduti, ma invece si presentano esposti in quattro fila serrate. Ciò genera confusione, giacchè il fondo verdescuro non dà un sufficiente distacco fra l'uno e l'altro.

I quadri di questo ambiente provengono quasi tutti dal *Museo* cristiano, ma ve ne è qualcun altro racimolato qua e là per il Vaticano.

Un *Crocifisso* del sec. XIII è collocato in alto e non bene si può giudicare; un *S. Francesco* della medesima epoca, simile a quello di Margaritone nella raccolta di Arezzo, è del pari esposto in questa sala.

Un polittico di Giovanni Bonsi desterà la curiosità degli studiosi; giacchè trattasi di un'opera di autore ignoto che ora per la prima volta viene in luce. In esso son figurati la Vergine e il divin figliuolo nel mezzo, negli scomparti laterali alcuni santi. Le figure richiamano lontanamente Bernardo Daddi per la lunghezza delle figure e per le facce lunghe, e un po' anche l'Orcagna: mostrano una relativa disinvoltura e scioltezza e gli occhi meno stretti di quelli che usarono molti maestri italiani del secolo XIV.

È da assegnare verso l'ottavo decennio del secolo medesimo.

In un dipinto, di dimensioni maggiori di non pochi altri di questa sala, è figurata una *Santa Margherita* in piedi, in manto verde, e ai suoi lati si veggono espresse alcune piccole istorie, relative alla sua vita. Le carni vi sono biancastre, le forme piene, i contorni accentuati, l'espressione fiacca; è opera di scuola fiorentina, ma di secondario valore. Il Sirén scrive che è del 1410 circa e si può assegnare a un imitatore di Angelo Gaddi.

Ed ora discorreremo di tre quadretti di scuola giottesca. — In uno è effigiata la *crocifissione* con parecchi santi, e, in uno scomparto separato, al di sotto di essa, veggonsi tre altri santi. Le figure vi sono lunghe, con le teste alquanto allungate, eseguite con tutta la diligenza e con la minuziosità di un miniatore; il modellato vi è finissimo, i contorni delicati, la carnagione morbida, il colorito chiaro. Gli occhi scorgonsi abbastanza bene aperti, con il bianco assai vivo e l'iride acuta. La grande scena finale della redenzione, in piccole proporzioni, ha un calore, un movimento, un sentimento profondo, e riesce altamente drammatica. Mostra qualche affinità colle opere del Daddi; il Berenson l'ascrisse allo stesso Giotto (fig. 1).

(Fig. 1). Galleria Vaticana – SCUOLA DI GIOTTO.
La crocifissione e Santi.

In un secondo quadretto è una piccola *Deposizione dalla Croce* con parecchie figure. Mostra il medesimo stile del precedente; negli abiti son le stesse pieghe sottili, illuminate nella parte in rilievo, però più frequenti, e per esso dovrei ripetere alla lettera quanto per il primo ho scritto. È bene anche notare, che questo è intatto; non vi si scorge ombra di alterazione o di lacune, proprie di molti dipinti di quel periodo.

Un' altra *crocifissione*, le cui forme d'arte sono affini a questo ultimo dipinto, appare di tonalità più bassa nel colorito, e un poco meno fine di esso nella esecuzione.

Un terzo soggetto simile al precedente è effigiato in un altro quadretto, e al di sotto, del tutto separate, sono dipinte le tre Marie al sepolcro di Cristo e il *noli me tangere*. È di minore nitidezza e profondità di quello or ora indicato, il colorito vi è più fosco e dalle forme si direbbe più arcaico. Anche qui le figure son lunghe, e di lineamenti vigorosi; il Sirén lo crede probabilmente di un giottesco romagnolo; egli giustamente poi vi scorge l'influsso della scuola del Cavallini.

Alla scuola fiorentina è assegnata una Madonna in gloria, vestita di bianco, a mani giunte, circondata da angeli; ma siffatta attribuzione non è forse del tutto sicura. Il Sirén l'ascrive alla scuola del Gaddi.

(Fig. 2). Galleria Vaticana - BERNARDO DADDI.
La Vergine e il Divin Figliuolo.

Una tavola in cui è figurata la *Vergine* a mezza figura con il putto in braccio, nel cartello appostovi viene assegnata alla scuola di Bernardo Daddi, ma il Vitzhtum crede che debba ascriversi direttamente allo stesso Daddi, ed io non vedo motivo di esitazione per ammetterlo (fig. 2). La Vergine è simile a quella del *trittico* degli Uffizi, n. 26, di forme piene, di modellato energico, con la testa alta, severa, quasi gonfia, con gli occhi stretti, a mandorla, con piccola bocca, mento tondeggiante, mani carnose.

Una tavoletta in cui è figurato *S. Domenico che risuscita Napoleone Orsini* è assegnata alla maniera di Taddeo Gaddi. Le figurine dipintevi sono di carni scure, di scarsa modellatura, colle facce lunghe, di poco carattere, e con gli occhi avvicinati. Il Thode e il Suida l'ascrissero a Maso.

Nella parte centrale di una specie di trittico vediamo una *crocifissione*, e le altre scene della passione negli sportelli; al disotto, del tutto separata, l'ultima cena. Il dipinto è assegnato alla scuola fiorentina. È diligentemente eseguito, ma gretto; in esso le figure ci appaiono tozze e di poca espressione. Il Sirén vi trova le forme di Giovanni da Milano; ma in queste figure un poco massicce, dure, nulla vi ravviso del delicato pittore.

Alla maniera di Giovanni da Milano secondo il Siren e nel cartello sottoposto vennero assegnati alcuni quadretti, nei quali sono effigiati *Cristo in croce,* il *noli me tangere,* la *cena in Emaus*, di figure tozze, corte, con le teste grosse, di poca espressione; ma a dire la verità io non posso associarmi a tale avviso; il pittore lombardo-fiorentino ha altra grazia, altra espressione. Sono proprie di lui le teste larghe in cima, tondeggianti, le forme piene, i colli lunghi, la statura svelta, i movimenti graziosi, che nemmen lontanamente si vedono in queste pitture; nè potremmo pur vederle attribuite alla sua scuola.

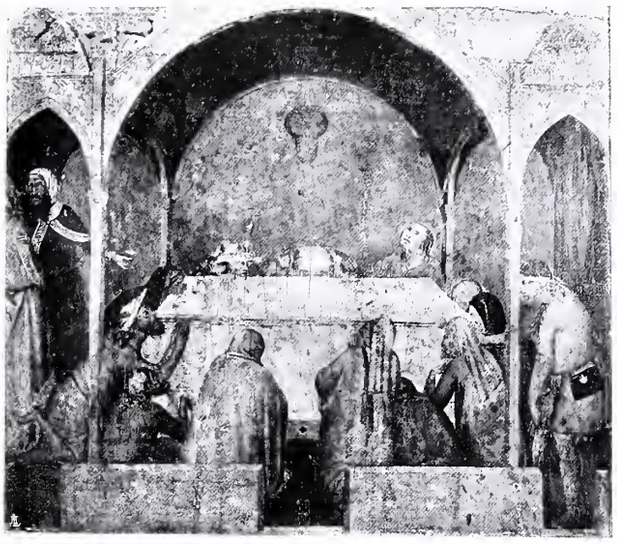
Una mezza figura della Vergine con un libro aperto in mano, dietro al balcone, è assegnata dal Perkins alla scuola di Angelo Gaddi. Non manca di dignità e mostra le forme larghe di lui, ed anche la grazia; ma non si può per essa fare il nome direttamente del maestro. Il Sirén e il cartello sottoposto l'assegnano alla scuola di Bernardo Daddi.

Una *Vergine regina delle virtù* è assegnata alla scuola di A. Gaddi, ma sembrami opera affatto secondaria.

Una *Natività della Vergine*, in cui si distingue un gran letto con una coltre rossa, ove sta Sant'Anna, è attribuita

(Fig. 3). Galleria Vaticana - GIOVANNI DEL BIONDO.
La Vergine e Santi.

dal Sirén a un fiorentino del 1470 circa, forse ad Andrea Bonaiuti da Firenze, ma è opera, a quanto pare, del principio del secolo XV, e di scuola senese. Le forme vi sono tondeggianti, liscie, poco ombrate, di contorni alquanto marcati; la carnagione vi è chiara.



(Fig. 4) Galleria Vaticana - Gli ammalati avanti la reliquia di Santo Stefano.

Sono assegnati a Giovanni del Biondo due frammenti ed una Madonna in piedi, detta *regina sanctorum*, col bambino in braccio e otto santi ai lati. Ai piedi della Vergine vi è la mezza luna, più giù uno scheletro: forse un allegoria del trionfo di lei sulla morte (fig. 3).

Questo maestro del tardo trecento, — di cui il conte Gamba trovò un dipinto a Figline, firmato, del 1390, e un altro si vede nella Pinacoteca di Siena del 1377, che porta egualmente il suo nome, e al quale è ancora ascritto il gran dossale d'altare della Cappella Rinuccini in S. Croce a Firenze, — seguì Andrea e Nardo di Cione e Giovanni da Milano. Si distingue per le forme talora tondeggianti, in ispecie nelle teste, la carnagione morbida, chiara, e il colorito pel solito chiaro, variato, in una gamma vivace verde, viola, rosso; le sue figure son quasi sempre di aspetto piacente, ma alquanto deficienti per forza plastica.

*
* *

Vi è tutta una serie di dipinti ascritti a Lorenzo Monaco e alla sua scuola. Una *Adorazione del Bambino* assai dura e gretta è assegnata al maestro dal Berenson, insieme al quadretto in cui è figurata l'*Ascensione,* sotto la quale il cartello appostovi porta il punto interrogativo accanto al nome del pittore.

Il colorito del quadretto, vario, chiaro, è quello di Don Lorenzo di parecchie delle opere sue, e vi si riscontran anche la vigorosa modellatura e le pieghe gradatamente assottigliate, come fossero di lamina nella parte in rilievo; ma le figure hanno un aspetto dolce, le teste sono tondeggianti, come usa farle Giovanni da Milano, al quale fu assegnato dal Sirén. Tutto considerato crediamo doverlo almeno assegnare alla maniera del camaldolese, che recò nel '400 la tecnica raffinata dei senesi e la grande tradizione fiorentina del 1300. Al maestro sono pure assegnate due scene della vita di S. Benedetto, e gli è ascritta, per quanto dubitativamente, una *Crocifissione*, che tuttavia pensiamo possa forse essere di un suo scolaro.

Alla scuola di Lorenzo Monaco sono attribuiti dal medesimo scrittore e dal cartello parecchi quadretti, alcuni dei quali figurano le *opere di Misericordia corporali*, di forme tozze, di contorni duri, di modellato secco, poco espressive; vengono assegnati ai primi anni del secolo XV.

Alla stessa scuola del pari si ascrivono una storia di *S. Margherita*, il *Martirio di S. Lorenzo*, e quello di una santa: sono di colorito chiaro, e qua e là presentano qualche testa ricca di espressione; in genere appaiono cose delicatamente condotte, non prive di animazione. Il Sirén crede che questi quadretti forse appartenessero al trittico del Louvre in cui veggonsi Santa Margherita, San Lorenzo e Sant'Agnese.

Vicino alle opere di Don Lorenzo vi è ancora una tavoletta, assegnata alla sua maniera, in cui si vede un monaco che va a visitare un altro monaco, presso una caverna, e con un libro rosso in mano (Sant'Antonio Abate e S. Paolo). È pittura diligente, di carnagione scura, di lineamenti sottili, di ombre leggere. Le figurine hanno le pupillette acute, la testa tondeggiante; la barba bianca vi è fatta a tratti. Ricorda *i padri nel deserto,* degli *Uffizi*.

*
* *

Ed ora eccoci ad un'opera importante, ma non bene collocata, al di sopra di una porta d'ingresso. È un trittico e vi è figurata l'*Annunciazione* con i due santi Antonio e Ludovico; vi si legge la seguente iscrizione: *hec fieri*

(Fig. 5). Galleria Vaticana - PIETRO LORENZETTI. Madonna e Sante.

fecit ser Angelus de Actis de Tuderto apostolicae camerae notarius anni domini MCCCCXXXV die XXVI Martii. È dunque un quadro del quattrocento e non so perchè si trovi qui esposto.

Il Gamba (*Rassegna d'Arte* 1904, p. 177) dimostrò che il pittore di questo quadro non può essere che Giovanni di Marco, detto dal Ponte. Infatti, secondo i documenti e secondo il Vasari, fu esso principalmente che affrescò le cappelle Scali e dell'Abbaco in Santa Trinità.

Ad esso per affinità furon assegnati una pala ed una predella negli *Uffizi* ed altri dipinti. Le date che a suo riguardo porta il Vasari, il quale lo fa nascere nel 1303 e morire nel 1365, sono sbagliate; esse vennero corrette dal Milanesi: nacque nel 1385, morì nel 1437. Sicchè il nostro trittico sarebbe una delle sue ultime opere. Il maestro subì l'influsso di Spinello Aretino, di Lorenzo Monaco, dell'Angelico, persino del Masaccio. Amò le tonalità scure delle carni, i contorni fortemente segnati, le composizioni animate. Però nell'ultimo tratto di sua vita, come mostra il trittico di cui ci occupiamo, divenne meno mosso, più temperato, ma anche meno vivace nel colorito. Nel dipinto

(Fig. 6). Galleria Vaticana - PIETRO LORENZETTI.
Cristo innanzi a Pilato.

che ci occupa mi sembra evidente l'influsso di Lorenzo Monaco, di cui lontanamente ricorda la figura della Vergine nella *Annunciazione* in Santa Trinita a Firenze; ha le forme tondeggianti e non è privo di certa grazia, per quanto rudimentale.

Allo stesso maestro dubitativamente sono anche assegnate tre tavolette, in cui sono espresse scene della vita di Sant'Antonio Abate; ma non sapremmo assegnarle che alla sua scuola. Le membra vi sono marcate abbastanza fortemente, e sono di forme grosse; le figure vi si presentano un poco tozze, eseguite aspramente e di una qualche espressione.

Ed ora veniamo a una serie di quadri secondari, che ricorderemo fugacemente. Alla scuola fiorentina è assegnata una figura della *Vergine*, languida e scialba, dal modellato fiacco, dalle forme gonfie, che richiama un quadretto di questa collezione in cui è figurata la *Deposizione dalla Croce*, di scuola senese.

Niccolò di Pietro Gerini e suo figlio Lorenzo, aiuti di Spinello Aretino, che portano nel '400 le loro forme in ritardo derivate da Angelo Gaddi, sono dichiarati autori di alcuni dipinti; altri sono attribuiti alla loro scuola.

A Niccolò sono assegnati una *Madonna* con *Santa Caterina e S. Giovanni Battista* e un altro dipinto esprimente la *Trinità* e *Santi*. Una *Madonna con Santi* gli è attribuita col punto interrogativo nel cartello.

Le due sante *Eustachia* e *Paola* sono attribuite alla maniera dei Gerini, così un'altra Vergine e Sante; e a quella di Niccolò una *Incoronazione*. A Lorenzo è ascritto un quadretto, in cui è effigiato S. Niccolò che libera tre cavalieri; alla sua maniera una *Natività* e un'*Annunciazione*. Ma in quelle che sono assegnate direttamente ai maestri non son chiari i caratteri loro propri; così le facce larghe, gli occhi fissi, in ampia orbita, il segno deciso etc. delle opere attribuite a Niccolò.

Un polittico è pure assegnato alla scuola fiorentina, in cui sono rappresentate le scene della Passione, ma è collocato così in alto, sopra tutte le altre file di quadri, che non è possibile giudicarne definitivamente; però sembra di assai mediocre importanza.

Un altro polittico è assegnato alla scuola marchigiana. È di colore fosco, la carnagione vi è bronzea, le forme son grosse, tondeggianti: viene ora esposto per la prima volta. Non è facile indicare le ragioni per cui a questo dipinto, assegnato ai primi del secolo XV, viene fatta questa attribuzione; ma qualche affinità con i fabrianesi pur vi si può rilevare. Un'*Adorazione del divin bambino* è assegnata alla medesima scuola, e vi riscontriamo le forme degli angeli e del putto, se non il colore, derivate da Fabriano.

Alcune scene della vita di S. Giovanni sono attribuiti alla scuola di Foligno dal Perkins, se non prendo abbaglio, ma il Sirén li crede del periodo giovanile di Angelo Gaddi; a me paiono deboli cose, di modellato piatto, di poca espressione, con la fronte bassa, coi contorni segnati in nero. Vi trovo riscontri con il dipinto di *Santa Margherita*, esaminato più sopra.

* * *

Questa sala è veramente notevole per i piccoli dipinti senesi.

Di Simone di Martino v'è la mezza figura del *Salvatore*, che mostra spiccatamente le caratteristiche del sommo artefice. Vi si rileva di primo acchito la nobiltà della espressione e l'idealità che deve ispirare l'effigie del Redentore del Mondo. È però assai restaurata e il fondo d'oro rifatto.

Vengono in seguito otto frammenti di predella, assegnati alla maniera dei Lorenzetti, in cui son figurate alcune scene della leggenda di Santo Stefano. Furono attribuiti ad Ambrogio e a Pietro Lorenzetti e a Bernardo Daddi. E veramente vi scorgiamo qualche cosa che ci ricorda questi insigni artefici; ma non è facile esprimere una

sicura opinione. Ciò tanto più che sono assai corrosi e sciupati.

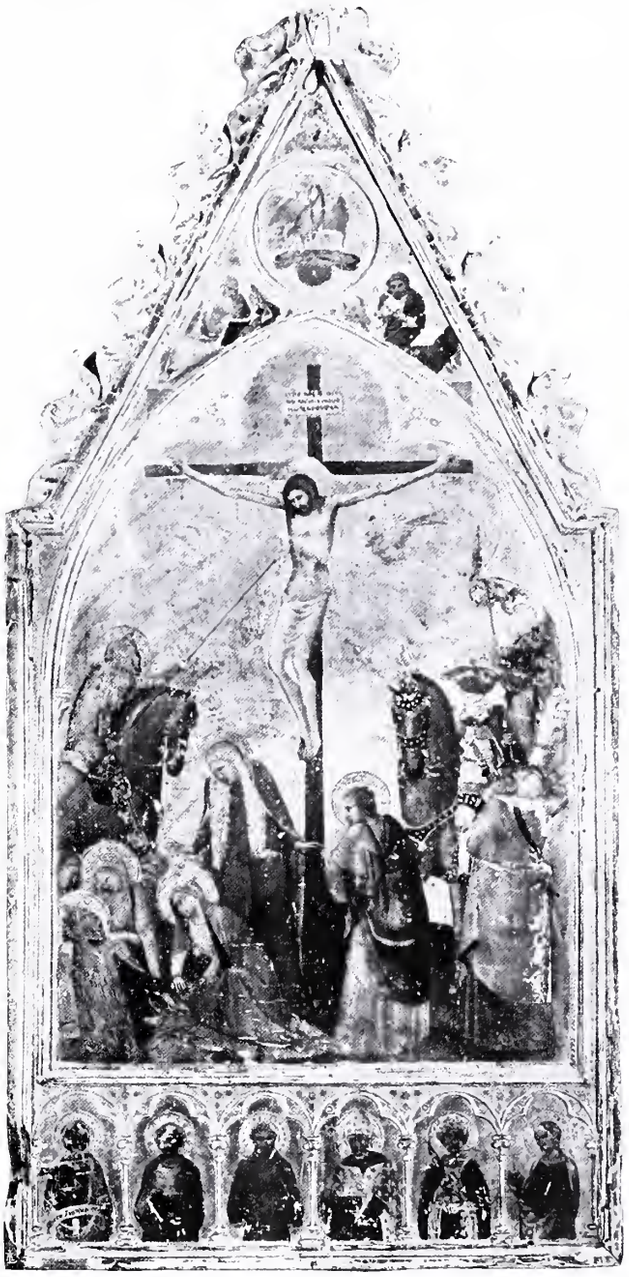
Notiamo però in essi grande varietà di colorito, che è assai chiaro; così alcuni abiti delle figurine sono verdechiaro, altri viola, rossi, gialli. Mostrano un modellato delicatissimo e contorni fermi, la carnagione pastosa. Le piccole composizioni sono ben ordinate e le figurine assai espressive. Ai tipi, a certa vivacità e a certa energia che mostrano alcune di esse, parrebbe doversi assegnare a un maestro che tiene dei Lorenzetti, forse con qualche ricordo di Bernardo Daddi (fig. 4).

A Pietro Lorenzetti è assegnata dal Berenson (in galleria solo alla maniera dei Lorenzetti) una piccola tavola ad undici scomparti. In quello centrale, nella seconda fila, più grande degli altri, è figurata la Vergine in trono, che regge il putto in braccio; negli altri l'*Annunciazione* e alcune sante. È pittura finissima, eseguita con la cura e la diligenza minuziosa di un miniatore, sebbene di modellatura larga e vigorosa. Vi notiamo le ombre verdastre nelle carni, i nasi lunghi, gli occhi fissi, vicini, i contorni determinati, proprii di Pietro. I tipi austeri, che richiamano quelli del maestro, la limpida profondità e purezza delle tinte sono caratteri che consigliano di attribuirli a lui (fig. 5).

Anche il piccolo quadretto, in cui è figurato Cristo innanzi a Pilato, mostra, in modo non dubbio, l'arte di Pietro energica e risoluta, piena di vita, dai tipi accigliati, benchè a traverso i danni e i ritocchi (figura 6).

Sono anche assegnate alla maniera dei Lorenzetti due rozze scene riguardanti la vita di S. Antonio, di colorito duro, di contorni aspri; ma mi pare che non vi si intravveda che qualche lontano accenno all'arte loro. Alla maniera stessa sono anche assegnati quattro santi di piccole dimensioni.

In questa collezione sono due quadretti affatto simili; ma uno, in cui è ritratto S. Antonio abate in adorazione, è assegnato alla scuola dei Lorenzetti; l'altro, in cui è effigiata la morte dello stesso santo, è ascritto solo alla scuola senese. Pure, nell'uno e nell'altro, allo stato attuale, notiamo la carnagione biancastra, tutta la pittura levigata, ammorbidita, le figure corte, le teste grosse, l'espressione sdolcinata. Non vi sono segni diretti dell'arte dei Lorenzetti; appaion però non poco ritoccati.



(Fig. 7). Galleria Vaticana - Seguace di LIPPO MEMMI - Crocifissione.

I due busti separati in cui sono ritratti S. Pietro e S. Giovanni sono dal Sirén assegnati direttamente a Pietro Lorenzetti; dal Perkins alla scuola del fratello di lui Ambrogio, dal cartello semplicemente alla scuola senese. Anche un altro busto di S. Pietro è assegnato alla medesima scuola.

Due *crocifissioni* richiamano la nostra attenzione.

In una vediamo, intorno al crocifisso, molte figurine, e ci colpisce in specie la Maddalena, in ginocchio, che abbraccia la croce, e che indossa un gran manto rosso. È lavoro fine ed espressivo condotto quasi fosse una miniatura, con estrema precisione, che ricorda alquanto i piccoli quadretti di Simone di Martino nel Louvre e in Anversa; manifestamente è di scuola senese.

Un'altra *crocifissione* su fondo dorato viene ascritta a Lippo Memmi. In essa ci colpiscono la Maddalena in abito rosso, con le chiome d'oro, e il guerriero che dà la lanciata al costato di Cristo. Al disotto di questa composizione, in modo affatto distinto da essa, si vedono alcuni santi.

Essa a noi pare posteriore al pittore cui è attribuita; le facce sembrano troppo piene per esser sue e la composizione assai più spigliata che egli non usi fare. Potrà essere di un artefice ad esso affine; però è ricca di espressione e di movimento.

A Lippo Memmi è del pari da taluni ascritto un trittico in cui sono figurati *tre santi domenicani*, e penso che questo sia veramente, se non del pennello del maestro, certo di un suo seguace (fig. 7). È eseguito con la precisione dell'alluminatore, e vi si scorgono i suoi caratteri, che sono una attenuazione di quelli di suo cognato Simone di Martino. Il cartello lo ascrive alla scuola senese.

V'è anche una piccola *deposizione dalla croce*, in cui riscontriamo certi caratteri dell'autore di due quadretti della collezione del Bargello, affine al miniatore del codice di S. Giorgio, che si conserva nel capitolo vaticano; vi sono le medesime carni di colorito chiaro, anche troppo morbide, i lineamenti incerti, il modellato debole. Le forme palesano chiaramente che è una diramazione del grande albero di Simone. È assegnata del pari alla scuola senese col punto interrogativo nel cartello.

La tavoletta in cui è colorato un *angelo che appare su Castel S. Angelo al papa, circondato dal popolo,* nulla

ha dell'arte fiorentina, e a minor ragione può assegnarsi ad un maestro gaddesco come fa il Sirén. Del resto non è di grande interesse: ha forme piene, lisce, debolmente ombrate di contorni marcati. Credo anche questa di scuola senese, d'accordo con il cartello appostovi.

A Bartolo di Maestro Fredi è assegnato un piccolo dipinto, in cui è ritratto l'angelo che appare a Gioacchino. È pittura molto caratteristica di questo maestro secondo il Sirén.

Un piccolo dipinto, in cui è figurato *il transito della Vergine* è ascritto alla maniera di Taddeo di Bartolo, forse per certa asprezza di contorni, ma potrebbe appartenere allo stesso maestro. È simile del tutto all'affresco di lui con lo stesso soggetto, che trovasi nella cappella del Palazzo Pubblico in Siena. Vi riscontriamo i suoi colori abituali verde, rosa, rosso, viola, giallo e le dorature. Le forme vi sono come inaridite, senza forza di ossa e di muscoli. In un altro piccolo quadro è dipinta la *figura della Vergine,* assegnata direttamente al Maestro. I contorni vi sono più delicati; del resto è simile al precedente. Alla scuola senese è attribuita una *risurrezione di Lazzaro,* ma non vi mancano indizi dell'arte di Taddeo di Bartolo. Così vi scorgiamo parecchi visi piuttosto larghi, fortemente ombrati, con gli zigomi rilevati abituali al maestro; debbo però notare che v'è pure qualche cosa che non gli si addice perfettamente: per esempio le pieghe degli abiti troppo deboli e poco profonde. Un'opera di un imitatore di Taddeo, un trittico, nel cui centro è dipinta una *crocifissione*, è assegnata alla maniera dello stesso maestro.

*
* *

Tra i quadri dichiarati di scuola bolognese ricorderò la *Madonna col divin figliuolo,* assegnata a Vitale da Bologna, dalla carnagione chiara, dalle forme piene, dal colorito vivace, non privo di una certa grazia; e i *funerali di S. Francesco* per il quale si fa il nome di Jacopo Avanzi; anch'essa di forme piene, tondeggianti, di colorito chiaro, risplendente, con la carnagione morbida ed ombre verdastre; gli occhi son bene aperti, l'espressione è dolce. Le due mezze figure di *S. Giacomo* e della *Maddalena* sono dette di scuola bolognese.

Del pari alla scuola bolognese è da assegnare una *flagellazione,* di figure dure, mal costruite, la quale però tocca i primi del secolo XV; e secondo il Sirén richiama il fare di Michele Lambertini e Pietro de Lianori. Il Cristo vi è ritratto nudo, ma l'espressione di lui e dei flagellatori riescono grottesche con certe grinze nella fronte e le ciglia contratte.

Per una *crocifissione* con S. Giovanni e la Vergine e S. Domenico che abbraccia la croce, si indica anche la scuola fiorentina, per quanto dubitativamente, e, tutto considerato, credo che sia l'attribuzione che più si avvicina alle forme del dipinto, per quanto ci è dato conoscere; non vi manca la manifestazione di un vivo sentimento nelle figure.

In questa sala sono anche parecchi dipinti bizantini di diverse epoche.

(Continua) GIORGIO BERNARDINI.

N.B. — In questa sala vi sono altri quadretti secondari, per i quali conviene limitarsi a diciture generiche; essi sfuggono ad una vera discussione. Li indico qui per completare questi cenni senza altro aggiungervi.

Alla scuola Giottesca sono assegnate *quattro sante* di minima grandezza, la *Storia e Martirio di Santa Barbara,* e una *Storia della Passione di Cristo* i piccole figure, ma non sarei sicuro sulla natura di questo quadro. Alla scuola fiorentina vengono attribuiti *L'angelo che appare a Giovacchino — La fuga in Egitto — Il Redentore,* una *Madonna* con gran massa di capelli sulla fronte che sembrerebbe vicinissima al secolo XV. Alla stessa scuola sono attribuite quattro mezze figure di santi, una *Annunciazione* piccolissima, due scene della vita di S. Pancrazio. Alla scuola senese vengono del pari assegnate: due piccolissime tavole, su ciascuna delle quali sono dipinte due sante. Vi sono poi una *Madonna* col divin figliuolo, un trittico nel cui mezzo è figurata la testa della Vergine e del divin figliuolo e sugli sportelli alcuni santi, che mi lascian alquanto incerto. Alla scuola veneziana sono assegnati quattro busti di santi, in cui non manca qualche ricordo dell'arte bizantina. Ho citato spesso i due articoli di OSVALD SIRÉN: *Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel Museo Cristiano del Vaticano* (*L'Arte,* anno IX, fasc. V) — F. MASON PERKINS: *Note su alcuni quadri del Museo Cristiano del Vaticano* (*Rassegna d'Arte* - Luglio-Agosto 1906).

ANCORA DELL' " ASSUNZIONE " DEL COSTA.

A proposito del documento da noi pubblicato nel fascicolo di Aprile della *Rassegna d'Arte*, — la promessa di pagamento a Lorenzo Costa per un quadro in S. Martino a Bologna — uno studioso ci fa notare che in quella chiesa i quadri del Costa eran due: uno rappresentante l'Assunzione, l'altro raffigurante la Madonna con S. Gio. Evangelista e S. Antonio Abate. Ciò risulta dal Masini (I, pagina 167) e da un manoscritto dell'Oretti. (*Le pitture* ecc. Bibl. Com. di Bologna, ms. Erc. n. 30). Il secondo quadro si trovava nella cappella Fantuzzi e fu portato via in occasione del restauro della chiesa. A togliere il dubbio che il documento da noi pubblicato possa riferirsi a quel secondo quadro e non a quello dell'*Assunzione*, che rimane tuttora — e che il Venturi è ormai solo a ritenere del Chiodarolo — vi son prove decisive.

Una notizia di un manoscritto dell'Archivio di Stato di Bologna — le memorie del padre Dionisio Boschi morto nel 1709 — ci assicura che l'*Assunta* della chiesa di S. Martino era provvista dello stemma dei Grassi e che questa famiglia non possedette nella chiesa altri quadri. (Busta 120 — 3602). Ordinatore dall'*Assunta* fu precisamente Ippolito Grassi. Se ne ha riconferma dal nuovo documento che qui pubblichiamo e che prova che la tavola — come faceva cenno la promessa di pagamento già da noi pubblicata — fu realmente consegnata dal Costa nel Natale 1506. " Maestro Lorenzo dicto Costa pictore excellentissimo de dare ducati 5 d'oro hebbe da me priore et frate Augustino da Bressa, a nome di misser Ipolito de Grassi per conto de la Anchona in presentia presente sottopriore nostro a di 24 decembris 1506 .... L. 17, s. 10 „. (Arch. di Stato di Bologna. Demaniale. Carmelitani di S. Martino Maggiore. Busta 121 - 3603 *Campione A* c. 197. r.).

F. M. V.

CHI FU VERAMENTE L'ARCHITETTO
DELLA BASILICA SUPERIORE DI SAN FRANCESCO IN ASSISI...?

(Continuazione; vedi numero precedente).

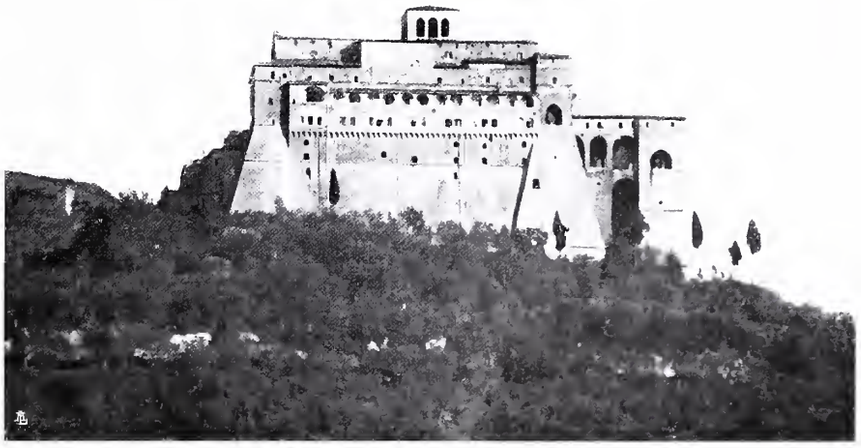
Certamente l'Abate di Santa Croce, vedendo che a nulla approdavano le sue preghiere presso il Generale

ASSISI - S. Francesco - Basilica Superiore - Facciata.
(Fot. Carloforti).

dei Minori, dovette recarsi personalmente in Anagni dove allora stava Gregorio IX, per esporgli le sue ragioni, ed ottenere di mano del Papa la lettera per Frate Elia. Come spiegare per altro il fatto davvero singolare, che la lettera suaccennata mancasse del piombo nell'originale, nè mai venisse ricordata nei bollari, e la trascurasse anche il Pothast nei " Regg. Rom. Pontiff. Greg. IX. p. 902. a. 1238, Sept. 1 „ ? (19).

Nè dal fatto che Frate Elia allora stava in Assisi, quando gli fu portata la lettera papale, può logicamente arguire A. Venturi in favore anche della probabile dimora di Fra Giovanni nella medesima città. Tutti sanno come ordinariamente soglionsi indirizzare direttamente ai superiori le richieste riguardanti i loro sudditi. Ora Papa Gregorio, rimettendo alla discretiva di Frate Elia, che allora era il Generale dell'Ordine, il voler lasciare in Sassovivo il frate architetto per il proseguimento dell'acquedotto, si uniformò a questa consuetudine universale e costante, di disporre dei sudditi per mezzo dei superiori immediati. Da questa semplice richiesta del Papa a Frate Elia, possiamo noi convenientemente dedurre che Frate Giovanni da Penna dimorasse in Assisi, o che la dimora in Assisi di Frate Elia implicasse conseguentemente l'altra del medesimo Frate Giovanni nella serafica città? La conclusione sarebbe, come ognun vede, assai più larga delle premesse.

Poichè è certo che questa particolarità della dimora in Assisi di Fra Giovanni da Penna, nè specificatamente, nè implicitamente risulta dalla lettera di Gregorio IX, il volerlo ora ad ogni costo provare, riuscirebbe certo un inutile o fallito tentativo. — Noi incliniamo piuttosto a credere, che siccome Fra Giovanni da Penna era, come pare, peritissimo in far acquedotti, e a Fra Elia premesse di portar presto dal monte Subasio l'acqua in città, a questo fine insistesse nel richiamare in Assisi il Frate architetto che allora stava in Sassovivo. A costui dovette probabilmente Fra Elia affidare non la costruzione del " salvacondotto di comunicazione dalla Chiesa alla Rocca „, come parve vedere al Venturi (20), (salvacondotto che mai è esistito e del quale non resta traccia alcuna); ma l'altra piuttosto del famoso acquedotto tuttora visibile e detto volgarmente il " *Sanguinone* „ o " acquedotto di Frate Elia „. È tradizione infatti che questi l'avesse fatto costruire quand'era ancora Generale e occupato nella fabbrica di San Francesco. E questa nostra opinione tanto più si accosta alla verità inquantochè, non solo si fonda sulla ininterrotta tradizione degli Assisani, ma nel diritto anche che hanno avuto sempre



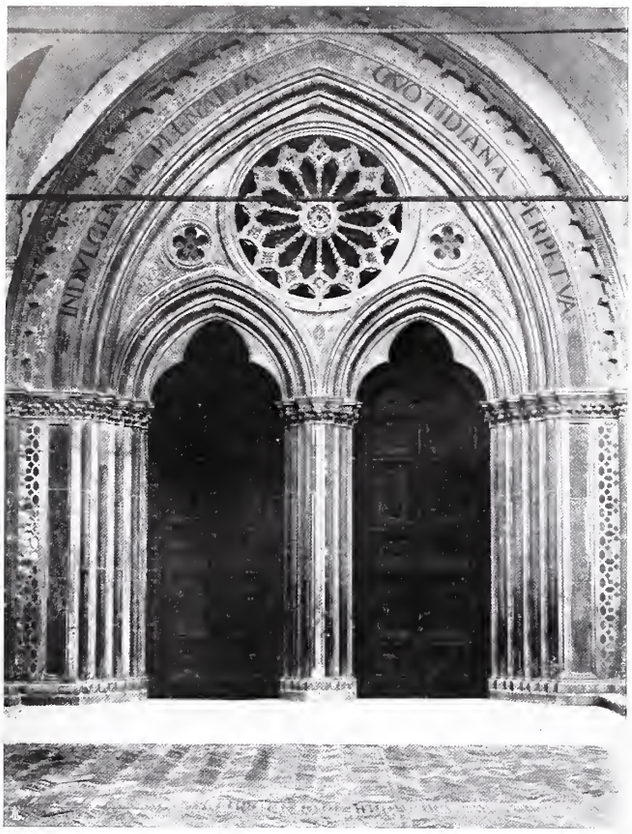
ASSISI - Convento da Settentrione.
(Fot. Carloforti).

all'acqua i Frati del Sacro Convento, gratuitamente e senza onere di sorta. Ciò evidentemente risulta non solo da pubblici istrumenti che conserviamo in archivio e che datano dal 1300 in poi, ma segnatamente da più Giornali

(19) *Miscellanea Francescana*, vol. V, pag. 160.

(20) A. Venturi: lib. cit., pag. 13.

di spese cotidiane del 1300-1400 (21), dai quali apprendiamo come i Frati del Sacro Convento avessero l'obbligo



ASSISI - Chiesa inferiore - La doppia porta.

della manutenzione d'un acquedotto. Ora noi sappiamo che chi ha l'obbligo della manutenzione, ha anche il diritto di proprietà.

Così, senza perderci in vaghe ed aprioristiche investigazioni, possiamo facilmente riconoscere nella persona di Fra Giovanni da Penna, ricordato dalla lettera Gregoriana, il perito architetto che condusse felicemente a termine i due acquedotti di Sassovivo e di Assisi, lasciando poi al Maestro, cui spetta, il merito della costruzione della Basilica superiore. E poi, come credere che il Papa, cui stava tanto a cuore la fabbrica di San Francesco, permettesse, anzi sollecitasse, l'allontanamento di Fra Giovanni da Penna, nell'ipotesi che ne fosse l'architetto, e lo mandasse a costruire semplicemente un acquedotto in Sassovivo?

Ma occorre seguire ancora il Venturi nell'altra ipotesi con che gli piace stabilire la vera patria di Fra Giovanni da Penna. Il filo logico della sua dimostrazione dovea portarlo a questa conclusione. Accennando infatti il Venturi alla probabilità che l'architetto dell'acquedotto di Sassovivo, anzichè di Penna S. Giovanni in Marca Anconitana, potrebb'essere piuttosto di Penne degli Abruzzi, conchiude dicendo poter benissimo la fabbrica della Basilica superiore apparten ere a un Maestro degli Abruzzi, il quale facilmente potè ispirarsi allo stile della cattedrale di Lanciano. " Il carattere francese della Basilica superiore, scrive, potrebbe convenire ad un Maestro degli Abruzzi dove lo stile importato dai Cistercensi si era singolarmente diffuso, e aveva trovato imitatori, specie nella cattedrale di Lanciano cominciata nel 1227 " (22). Ma prescindendo anche dalla questione che si vuol fare sulla patria di Fra Giovanni da Penna, è concesso pure al Venturi poter essere il suo personaggio di Penne negli Abruzzi, che perciò?

Non è nostro disegno trattar quì largamente un argomento sì vasto e non ancora pienamente illustrato, come sarebbe una discussione sullo stile della Basilica e la sua genesi artistica; usciremmo certo dai limiti prefissi al nostro articolo. Solo notiamo che, studiando attentamente la Basilica inferiore e superiore di Assisi, dove unico è il concetto, non occorre rievocare, per comprendere l'insieme magnifico della fabbrica, nè lo stile gotico del Nord, nè lo stile francese importato negli Abruzzi dai monaci Cistercensi. È da escludersi infatti la supposizione del Venturi, colla quale gli par di vedere nella cattedrale di Lanciano, cominciata nel 1227, localizzata in Italia per prima l'arte gotica importata dai Cistercensi. " Poichè con semplice giuoco di date, osservò assai bene il Fiocca, si potrebbe invece dimostrare come l'arte gotica francese si sia per primo localizzata in Sicilia, e cioè nel 1220 nella chiesa di Santa Maria degli Alemanni in Messina, eretta sotto gli auspici di Federico II, come pure nella medesima epoca altre costruzioni affini sorsero in Sicilia, divenuta una delle residenze favorite di quell'imperatore " (23).

Se al Venturi piacque dunque assentire all'opinione di Emilio Male (24), e di altri scrittori d'oltr'Alpe, che ebbero sicuramente interesse di dire esser l'arte cristiana del medio evo tutta di origine francese; a noi piace meglio, per molte ragioni, aderire piuttosto al giudizio di altri non meno illustri scrittori d'arte, italiani e stranieri, che affermano essere invece lo stile della Basilica di Assisi

ASSISI - Chiesa inferiore - Navata principale.

(21) *Libro - Entrata ed Uscita*, anno 1377-1378 It. (die XX julii) huit chicarellus de Bevaio p ii. dieb. quibus servivit in repatoe aqduct. XXIIII s. = It huit johes de Bevaio dca de ca. p. vij. dieb. qb. svivit p. xij s. i. die — iiij. lbr. iiij. — It. (die xxiij) huit checus Bofane p. pte solutois sue repata aqduct. — iiij lbr. x. *f.*

(22) A. Venturi: lib. cit., pag. 30 e 31.

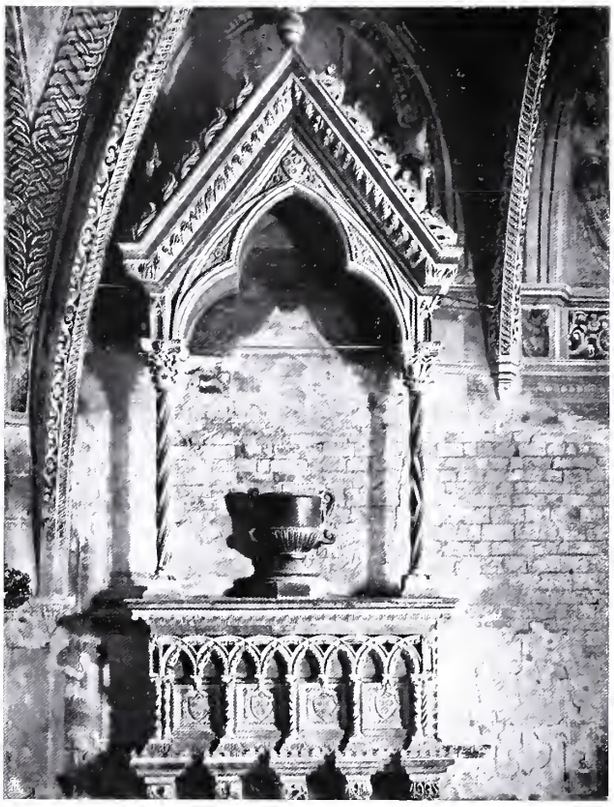
(23) *Rassegna d'Arte*. N. 1. Gennaio 1909.

(24) Articolo di Emilio Male nella "*Revue Bleue*", anno 1907.

tutto frutto del genio e dell'ispirazione italiana. Se poi fosse vera la notizia (e non v'è ragione di dubitarne) che di Frate Elia ci dà Fra Mariano fiorentino in un manoscritto autografo, in cui lo ricorda fra gli architetti più illustri che onorarono in quel tempo l'Etruria, e autore anche di molte costruzioni di carattere fortilizio nel regno delle due Sicilie, non occorrerebbe certo lambiccarsi più oltre il cervello coll'andar dietro ad ipotesi poco verosimili, e ricorrere al magistero di Fra Giovanni da Penna per designare il vero architetto della Basilica di San Francesco in Assisi. " Helias de Cortona, scrive il Mariano, frater Minor, in ipsa arte (architecturae) famosus, mirabilem ecclesiam cum Conventu S. Francisci de Assisio et de Corthona extruxit, ac arces plurimas et fortilitia per regnum Siciliae ab rogatu Federici Imperatoris, postquam ei adhesit, cui familiaritate nimia, tam ex hac arte, quam ex sapientia sua, et familiaritate quam habuerat cum beato Francisco, erat coniunctus „ (25).

Certo l'insieme della fabbrica di San Francesco ricorda singolarmente il carattere fortilizio, chiaro a primo aspetto, che vi hanno riconosciuto molti scrittori, e che si riscontra anche in molti particolari architettonici. Chi poi avesse vaghezza di riguardare la grandiosa costruzione dalla parte di settentrione, subito vi riscontrerebbe, più che l'indizio di un convento o di una chiesa, l'aspetto imponente, severo, di una fortezza medioevale.

Così cadrebbe finalmente la famosa leggenda che è venuta man mano formandosi intorno alla persona di Giacomo Tedesco (di assai dubbia esistenza); mentre il merito del disegno della fabbrica del Sacro Convento e della Basilica ridonderebbe tutto a gloria di Frate Elia. La grandiosità del concetto che informa l'insieme della mirabile costruzione, le larghissime linee architettoniche che l'esplicano, nulla hanno a vedere sicuramente nè col gotico tedesco di quell'epoca, nè collo stile francese importato dai monaci Cistercensi negli Abruzzi. Il genio creatore di Elia si rivela chiaramente. La sua mano decisiva sempre e sicura, scrisse egregiamente un moderno scrittore, si divina anche a traverso le minuscole parti del lavoro (26).



ASSISI - Chiesa inferiore - Monumento sepolcrale.

ASSISI - Chiesa inferiore - Altare papale.

Allora si comprende anche l'Annalista Glassberger, il quale, certo, dovette avere le sue buone ragioni per scrivere queste parole: " Elias.... in conventu Assisii *pro constructione* basilicae dictae ad civium instantiam fuit institutus „ (27).

Il silenzio infatti che tutti i biografi di Fra Giovanni da Penna conservano su una notizia così interessante, e che tanta gloria avrebbe sparso sulla vita di lui, è troppo eloquente per chi volesse serenamente intendere e giudicare.

L'Annalista Fra Giordano ch'ebbe occasione di portarsi più fiate in Assisi ed ebbe molta famigliarità col nostro personaggio, scrivendo di lui avrebbe infallibilmente accennato, qualora fosse stato vero, all'opera che l'architetto abruzzese prestava allora, sempre nell'ipotesi venturiana, nella fabbrica di S. Francesco (28).

(25) Il manoscritto ha per titolo: « *Tractatus Provinciae Tusciae* ». La notizia riguardante Fra Elia ingegnere militare in Sicilia, è a pagina 68 r. — V. il periodico francescano « *Luce e Amore* », anno II, n. 1, pag. 27.

(26) Ed. Lempp: lib. cit., pag. 78: « .... il est certain que si le « Tombeau de ce mendiant » est devenu « le berceau de la Renaissance »; c'est à Elie qu'on le doit. On a attribué, autrefois, l'admirable basilique à un architecte allemand du nom de Jacques; c'est là, à ce qu'il semble, une pure légende (V. Thode, *Franz von Assisi*, I Ed. pagina 187 seg., e pag. 202 seg.); l'édifice en tout cas n'a rien qui rappelle les monuments allemands de la même époque; c'est bien une oeuvre du génie italien.... C'est lui qui, en dépit de tous les obstacles, sut achever dans un temps incroyablement court ce gigantesque travail » — E riporta le parole del Sabatier. On a dit qui c'était une église gothique dont le plan avait été conçu par un Allemand, mais on trouverait-on dans les pays du nord une église aussi considérable dont le plan primitif ait été exactement suivi, où l'artiste n'ait pas succombé à la tentation d'aggrandir ou d'embellir son oeuvre? Elie a été sûrement le veritable architecte. La main si sûre e si decidée d'Elie se devine partout dans le façon dont furent exécutés les travaux préparatoires, et jusque dans la construction elle-même ».

(27) Glassberger: *Annal. Franc.* II, fol. 47; Lempp: lib. cit., pag. 78.

(28) Evidentemente attribuisce a Fra Elia il merito della fabbrica di San Francesco, quando scrive: « Frater vero Helias factus generalis minister opus ad sanctum Franciscum quod in Assisio inceperat perficere volens fecit exacciones per totum ordinem ad inceptum consumandum ». *Chronica* cit., n. 61, fol. 54.

Nemmeno ad Ed. Lempp, il geniale ed accurato biografo di Frate Elia, riuscì a trovare notizie favorevoli all'opinione del Venturi. Parlando della Basilica di Assisi spende poche parole in lode dell'architetto Fra Filippo da Campello, ma tace il nome di Fra Giovanni da Penna. " Nous savons, scrive il Da Lempp, que Philippe de Campello y travailla long temps comme architecte, mais le plan général, donc le Sacro-Speco de Subiaco a peut-être suggéré l'idée, la majestueuse unité de l'ensemble, la construction imposante faite des meilleurs matériaux, l'utilisation admirable de l'emplacement qui domine la vallée, tout cela est bien l'oeuvre d'Elie „ (29).

La storia dunque e la secolare tradizione stanno in favore di Frate Elia e di Fra Filippo da Campello soltanto; qualunque altro nome riuscirebbe vano, nè avrebbe alcun valore nella storia della fabbrica di San Francesco.

*
* *

E veniamo ora alla famosa conclusione che il Venturi, con serenità veramente olimpica, trae dalle sue ancor più famose premesse.

" Certo è, così scrive, che Fra Giovanni da Penna è caratterizzato dalla bolla di Gregorio IX ben più di quel Frate Filippo da Campello che solo (?) verso il 1253 era preposto alla fabbrica di San Francesco, non come architetto (?), ma spenditore „ (30). A dirla schietta, ci pare che qui il chiaro autore tronchi di botto con troppa leggerezza una tradizione che ha, del resto, le sue buone ragioni di esistere, divida senza ragione parole che sono e devono essere unite, confonda il pensiero di Papa Innocenzo IV, ed usi infine un linguaggio soverchiamente sprezzante contro la cara figura di Fra Filippo da Campello. Dunque, non v'ha dubbio per il Venturi che Fra Giovanni da Penna caratterizzato da Papa Gregorio IX architetto, sia ben più dell'altro Fra Filippo da Campello; poichè il primo s'ebbe il mandato del proseguimento della fabbrica di San Francesco, mentre il secondo non apparisce che un semplice amministratore e spenditore, quando non restava forse a dare che l'ultima mano all'opera.

ASSISI - Chiesa inferiore. CIMABUE - La Vergine in trono.

Ci spiace dover dire che l'egregio Professore non fu esatto nell'esposizione della lettera di Papa Innocenzo IV. Dovendo tradurre le poche parole con che il Papa comincia la lettera diretta a Fra Filippo da Campello: " Innocentius Episcopus servus servorum Dei, dilecto filio Fratri Philippo de Campello Ordinis Minorum Magistro, et Praeposito operis Ecclesiae Sancti Francisci.... „ (31); noi traduciamo presso a poco così: „ Innocenzo IV, servo dei servi di Dio, al diletto figlio Fra Filippo da Campello dell'Ordine dei Minori, *Maestro e Preposto*, dell'opera della Chiesa di San Francesco.... „. Nè venga a dirci il Venturi che l'appellativo " *Magistro* „ come sta scritto nella lettera papale, essendo diviso da virgola dall'altro appellativo di " *Praeposito* „; debba intendersi convenire a Fra Filippo il titolo di maestro, non in forza della perizia che aveva nell'arte architettonica, ma bensì in forza dell'altro titolo di Maestro dell'Ordine (32), di che venivano insigniti sin da quel tempo i teologi francescani. Noi potremmo mandare l'illustre Scrittore a consultare altre bolle o lettere papali di quell'epoca dove esempi come il nostro non mancano; ed egli si persuaderebbe subito, che la virgola nel caso nostro, non divide, ma accorda gli appellativi, non è disgiuntiva ma unitiva. Se così fosse cadrebbe sicuramente il nucleo delle argomentazioni venturiane, e con esso cadrebbe tutto quell'apparato specioso di ragioni con che gli piacque intessere la sua tesi.

Ma a dilucidare meglio la cosa, e a persuadere altresì quei pochi, cui non garbasse la ragione della virgola, noi, colla storia alla mano, proveremo sino all'evidenza, come sia impossibile poter concepire, secondo l'opinione del Venturi, il nostro Fra Filippo da Campello " Maestro dell'Ordine „, e non invece il Maestro per eccellenza, l'architetto insigne della Basilica di Assisi, come dalla lettera di Papa Innocenzo chiaramente apparisce. Come dalla stessa lettera chiaramente risulta, trovavasi già in carica il Da Campello da molti anni coll'ufficio di architetto, quando nel 1253 gli fu affidato l'altro di spenditore. Soggiungiamo anzi, non andando forse troppo lungi dal vero, che Fra Filippo dovette probabilmente succedere a Frate Elia nella direzione della fabbrica, quando questi, assolto dall'ufficio di Generale nel 1239, si partì da Assisi (33).

Che poi sia un grande errore voler dare al " Magister „ della lettera di Innocenzo IV, il significato del titolo che l'Ordine dei Minori era uso di dare ai suoi Teologi, e non quello che realmente vuol significare nel pensiero del Papa, lo vedremo chiaramente dopo di aver speso poche parole intorno all'origine e alla storia del Magistero nell'Ordine Francescano.

Dalle cronache antiche difatti apprendiamo essere stato Fra Alessandro d'Ales il primo Maestro dell'Ordine (34), e già prima che vestisse il saio francescano, Dottore alla Sorbona sin dal 1222. Costui s'argomentò poi a far promuovere in diverse epoche alla laurea dottorale sette altri suoi confratelli. " Sub Magistro Alexandro, primo Magistro Ordinis, quem cum esset in saeculo tota

(29) Lempp: lib. cit., pag. 79.
(30) A. Venturi: lib. cit., pag. 31.
(31) P. Angeli: *Collis Paradisi amoenitas*, lib. II, fol. 21, Montefalisco, 1704.

(32) A. Venturi: lib. cit., pag. 42.
(33) Henry Thode: *Franz von Assisi*, pag. 202 e 204, Ed. I; Sbaralea: tom. I, fol. 666, n. 489.
(34) Fr. Ludovicus Lipsin: *Compendiosa Historia vitae Seraphici Patri Francisci*, pars II, fol. 41-42. Assisii, 1756.

Parisiensis Schola sequebatur, septem Fratres nostri fuerunt laureati, et Magistri effecti in Theologia „ (35).

ASSISI - Chiesa inferiore - GIOTTO: La Castità.

Ms. Lucci, che fu peritissimo nella storia dell'Ordine Minoritico, parlando dell'origine del Magistero, così si esprime: " Se poi alcuno (trascriviamo le parole nel suo rozzo stile) desidera sapere la maniera colla quale nei primi due secoli conferivasi il Magistero, ecco subito che la spiego. Teneva l'Ordine tre studj generali più cospicui: ed erano Parigi, Oxford, Canturberi: e'n questi, com'è chiaro per le Costituzioni Benedittine (c. 9) v'era il privilegio di far promuovere i Maestri, in quella stessa guisa che oggi i Conventuali, terminato il corso de' studj, senz'altra licenza di Roma, ne' lor Collegi conferiscono la laurea „ (36). Il dotto storiografo dell'Ordine Minoritico, dopo di aver dimostrato che, oltre ai tre luoghi di studio suaccennati, altri ne venissero in seguito designati di minore importanza, soggiunge che a nessuno dei candidati si dava il diritto al Magistero, se non fosse stato presentato dal Capitolo Generale o Provinciale, e mandato prima in quei luoghi di studio dove per molti anni dovevano leggere i quattro libri delle Sentenze e giurare di non ambire al Magistero " avanti l'anno sesto della lettura medesima „. " Niuno però s'immagini, continua Ms. Lucci, che terminato lo stabilito sessennio della lettura, risedesse nell'Ordine la podestà di conferire ai Lettori il Magistero; perchè alla riserba di Parigi, Oxford e Canturberi, tutti gli altri Lettori o chiedevano licenza al Generale di laurearsi in qualche pubblica Università, oppure perchè nelle Università vi correva più spesa, proccuravansi il Breve „.

E di questi Brevi, rarissimi se ne ottennero nei primi secoli francescani. " De' quali (Brevi) avvegnacchè pochissimi se ne trovino nel Wadding (tom. IV, Reg. n. 253), uno di Clemente VI (an. 1340-1350), pel Magistero di P. Giovanni Buco Lettore di Tolosa. Un altro di Urbano V (ann. 1360-1370), pel Magistero di P. Giovanni Sparnaco Lettore in Rems. Un altro di Gregorio XI pe'l Magistero del P. Giovanni Latone Lettore in più Studj. Et in altro diretto al Generale di Giovanni XXIII pe'l Magistero di quattro Lettori: infiniti però se ne leggono nell' " Indice delle Bolle „ di Fra Pietro d'Alva Osservante, perchè questa era la via ordinaria di ottenere il Magistero e la Laurea „ (37).

Da questa breve e succinta esposizione storica dell'origine del Magistero nell'Ordine Francescano, che siamo venuti spigolando dalle Memorie più antiche, nonchè dai libri di chiari e coscienziosi scrittori di cose Francescane, conchiudiamo in forza della stringente logica dei fatti col dire che il titolo di Maestro nell'Ordine Minoritico fu da principio esclusiva prerogativa di pochi. Se si eccettua quindi l'Alense con i sette Dottori fatti promuovere dal medesimo alla Sorbona di Parigi (fra i quali per nulla apparisce il nome di Fra Filippo da Campello), i quattro Teologi che esposero la Regola per ordine del Generale Aimone nel 1242, e San Bonaventura che si addottorò solo nel 1257, e non nel 1253, come diversi scrittori, seguendo l'Annalista Wadding, falsamente affermarono, nessun altro personaggio ci si affaccia in quell'epoca insignito della laurea magistrale.

Fra Giovanni Parenti, essendo Generale dell'Ordine, proscrisse solennemente il titolo di " Maestro „ nel Capitolo del 1230: " Statuit etiam (Johannes) nullum fratrem *magistrum*.... vocari.... „ (38). A tutto questo s'aggiunga il disprezzo e l'aborrimento che ai frati zelanti ispirava il semplice nome di " Maestro „, e non occorre durar lunga fatica per spiegare il perchè del numero allora così ristretto nell'Ordine dei Frati Teologi.

GIOTTO - Particolare dell'affresco " La castità „ - Ritratto di Dante.

Ora noi così argomentiamo: se nell'inizio dell'Ordine francescano, oltre alle tre Università dianzi rammentate, altri luoghi di studio non erano ancora destinati per il

(35) V. Ms. Antonio Lucci: *Ragioni Storiche*, Cap. VII, pag. 161.
(36) Ms. A. Lucci: lib. cit., pag. 162 ss.
(37) Ms. A. Lucci: lib. cit., pag. 163 ss.
(38) *Analecta Franciscana*, tom. III, fol. 332-333.

conferimento del Magistero, se tra i pochi decorati della laurea, il nome di Fra Filippo da Campello non si trova sino all'anno 1257, se il primo Breve fu conceduto all'Ordine da Papa Clemente VI solo verso il 1340, come concedere al Venturi che nel 1253 vi fosse stato un Fra Filippo da Campello " Maestro dell'Ordine „ e non piuttosto della fabbrica di San Francesco, cui sin dal 1239 probabilmente soprintendeva?

Che pensare infine di quella stampa che, senza esaminar prima e riscontrar bene le fonti storiche, aderì con somma leggerezza a tutte le ardite innovazioni portate dal Venturi a sostituire tradizioni secolari del più bello santuario del mondo?

Noi, ad evitare noiose ed inutili lungaggini, tralasceremo di rispondere qui partitamente al " *Corriere della Sera* „ di Milano (39), al "*Corriere d'Italia*„ di Roma (40), all' " *Archivium Histor. Franc.* „ di Quaracchi (41), e ad altri Periodici o Riviste che portarono al cielo il pensiero venturiano; e ci fermeremo solo sulla Rivista d'Arte " *Augusta Perusia* „, e sulle note del " *Giornale d'Italia* „.

Allo scrittore delle " Schede ed appunti bibliografici nell' " *Augusta Perusia* „, che scrisse: " Gli spiriti attaccati pertinacemente alla tradizione vi troveranno (nel libro del Venturi cit.) non rare occasioni a reclami; ma la tradizione è una gran bella cosa solo a patto che non serva di pretesto all'inerzia intellettuale (?), e non dispensi dall'obbligo di un esame libero, nè esoneri dalla responsabilità di una opinione ragionata „ (42); diremo, che non è inerzia intellettuale davvero lo star attaccati alle tradizioni, quando queste, resistendo alle frivole nonchè infondate ragioni di un apriorista od ipercritico, anzichè cadere, escono dalla lotta più vigorose e più vere. Al " *Giornale d'Italia* „ che s'argomentò poi di provare come il Venturi venisse a distraggere e cancellare pregiudizi ed errori d'ogni sorta che gravavano finora come un fato sulla storia della Basilica di Assisi, e soggiunge: " Basti il dire che uno splendido monumento della basilica, che si credeva (?) eretto alla memoria di Niccolò V e morto nel 1444, è invece, secondo il Venturi, un sepolcro della famiglia fiorentina de' Cerchi, eseguito nella seconda metà del secolo decimoterzo „ (43); opponiamo noi le parole che su ciò scriveva verso il 1820 lo storico Papini, assai prima che fosse venuto al mondo il Venturi. " Dirimpetto (alla Cappellina di S. Sebastiano) ben alto vedesi un Nobil sepolcro coll'Arme della antica ricca, e potente famiglia de' Cerchi di Firenze (cioè tre cerchi lampanti, e non tre specchi). Forse fu qui sepolto Vieri II, nipote della B. Umiliana, già capo della fazione dei Guelfi Bianchi, stato quindi cacciato in esilio con Dante, che il punge e morde nel suo poema. Può anch'essere il deposito di alcuno de' Cerchi stato Podestà, o Capitano di popolo in vicinanza di Assisi, come lo furono di Padova il suddetto Vieri nel 1284, e nel 1300 Niccolò de' Cerchi. Un bel vaso grande di Porfido, lavorato con una gradevole semplicità, stà sopra l'indicato deposito. Dopo aver servito per più secoli di Pila per l'acqua benedetta, fu colassù collocato, saranno quasi cento anni.

È fama tra noi che una Regina (dicono di Cipro) il portasse e regalasse alla Basilica pieno di squisito Azzurro circa il 1270 „ (44).

Constatato il fatto di questa.... seconda edizione di una scoperta fatta da circa 90 anni, abbiamo ben ragione di ripetere con Dante:

" E questo fia suggel ch'ogni uomo sganni „!

Noi siamo sicuri che gl'intelligenti e gli onesti renderanno omaggio alla verità che trionfa, superando qualche volta difficoltà che intralciano sovente allo studioso il cammino nel campo delle investigazioni. Profani come siamo, del resto, e forse inetti a penetrare nella sacra ombra del tempio dell'arte e della critica, della quale si fa tanto strombazzo oggidì, pur sentiamo di aver meritato qualcosa, se non altro la lode d'aver lavorato per il trionfo della verità e della giustizia.

Perdoni intanto il Venturi, se nella foga del dire avessimo potuto trascorrere talvolta in parole improntate a troppo spiegabile risentimento. Siamo ormai stanchi di assistere continuamente alla guerra ingiusta che si move ad oltranza alle nostre più care tradizioni, e di sentirci magari dire che il magnifico fresco rappresentante la *Castità*, sia " d'invenzione così artificiosa, puerile, da far pensare la suggerisse piuttosto un frate Zoccolante (non v'erano frati Zoccolanti in quel tempo!) anzichè Giotto o Dante „ (46).

Per la sincerità storica, vale ben più qualche volta la buona fede, la semplicità nella narrazione storica dei fatti, e il tradizionalismo (sempre che sia fondato sulla verità); anzichè l'ipercriticismo e quell'apriorismo che giudica della storia come più gli fa comodo. Di maniera che non saprei cosa dire, parlando della storia della Basilica di Assisi, chi l'abbia finora sballate più grosse: se l'Angeli, puro, schietto scrittore tradizionalista, e se vogliamo, spesso anche esagerato; o il Venturi, apriorista, ipercritico sprezzante delle favole antiche e sostitutore di nuove. Non si tronca così di netto, nè si cancella con un frego di penna una tradizione che dura da secoli, nè si radia così bruscamente dalla storia della fabbrica di San Francesco il nome di Fra Filippo da Campello, rimasto benedetto nella memoria del popolo Assisiate che riconobbe sempre in lui l'architetto che portò a termine la Basilica francescana.

E conchiudiamo, osservando, che trattando di storia troviamo più prudente fondare i nostri giudizi sui fatti, anzichè i fatti sui nostri giudizi.

F. Egidio M. Giusto.

(39) *Corriere della Sera*, n. 152, Milano 1907.
(40) *Corriere d'Italia*. 10 febbraio, 1908. Roma.
(41) *Archivium Historicum Franciscanum*, fasc. I, anno I.
(42) *Augusta Perusia*, fasc. I-II, pag. 30, anno II.
(43) *Augusta Perusia*, fasc. III, pag. 46, anno II: " *Le scoperte di A. Venturi ad Assisi* ".

(44) Fr. Niccolò Papini: *Notizie sicure della morte sepoltura canonizzazione e traslazione di S. Francesco di Assisi.* — Appendice « *Descrizione storica della Basilica di San Francesco in Assisi de' Frati Minori Conventuali* », pagina 295-296. Ed. II. Foligno, 1824.
(45) A. Venturi: *Storia dell'Arte Italiana*, vol. V, pag. 482. Milano 1907.

POLEMICHE ARTISTICHE.

ANCORA LA SCULTURA LOMBARDA NELLA " STORIA DELL'ARTE " DI ADOLFO VENTURI.

Dal professor comm. Adolfo Venturi riceviamo, e pubblichiamo:

— « La *Rassegna d'Arte*, nel fascicolo II di quest'anno, ha mosso al mio VI volume della *Storia dell'Arte italiana* alcuni appunti che lascierei senza risposta, se molti lettori non avessero pensato che sotto le iniziali V. A. fa a capo nascondere uno studioso, il quale ha reso servigi agli studî dell'arte emiliana e lombarda, da cui sono tratti soltanto, invero, gli argomenti per le note polemiche. E tacerei lo stesso, se lo studioso non invocasse prove e prove, in nome della critica moderna, e lamentasse che la prudenza venga ognor meno, atteggiandosi a patrono di cognizioni ferme e fondate. Codesto atteggiamento mi fa chiedere: chi di noi ha le prove?

Il recensore dice, ad esempio, che « il sepolcro di Santa Maria della Vita in Bologna non è precisamente eseguito nel 1463, ma solo in quell'anno lo spedale *lo hebbe*, come ricorda un registro del tempo citato in uno scritto sfuggito all'esame dell'autore ». Lo scritto è di Francesco Malaguzzi Valeri, apparso in un periodico tedesco, non sfuggito a me che lo citai a pag. 784 del mio volume, e lo conosco bene anche perchè esso è in gran parte un riassunto di ricerche mie proprie.

Il documento che mi sarebbe sfuggito fu citato dall'Aldovrandi poco prima e meglio del Malaguzzi: quegli lo ricavò dal « Campione contenente la descrizione dei beni temporali e spirituali dell'Ospedale della Vita », composto con molta cura dal 1598 al 1601 da Francesco Fabri, il quale designa chiaramente la data del 1463 come quella del Sepolcro di Santa Maria della Vita, citando il registro dal quale lo ricavò, registro segnato C, foglio 239, partita di credito, ecc. Scrive il Fabri: « il gruppo fu fatto per mano del Maestro Niccolò da Puglia, dal quale l'Hospitale lo hebbe nell'anno 1463 ».

Ora la data che è, si noti bene, più antica tra quante si abbiano su Niccolò dall'Arca, deriva da una notizia cavata da un conto di spesa per l'opera eseguita, desunta dal Fabri che consultò i libri, oggi perduti, dei Massari della Compagnia dell'Ospedale della Vita. Non c'era evidentemente di che opporsi a quella data per parte del recensore, il quale semplicemente volle con una citazione poco a proposito far sorgere dubbi sulla precisione dell'autore del volume, accusarlo di dimenticanza d'uno scritto che ripeteva cosa nota, di seconda mano, senza citar la fonte, e con errori parecchi per giunta.

Un altro saggio di questo metodo si offre là dov'è cenno di Bartolomeo Spani, detto il Clemente. Io ricordai quest'artista, solo perchè gli era attribuita un'opera con caratteri schiettamente quattrocenteschi e di mano diversa; mi tacqui di lui, perchè, scrissi, « Bartolomeo Spani varca con la sua attività i limiti di questo studio ».

Ed ecco che il Sig. V. A. avrebbe voluto parola « del grandioso monumento a Valerio Malaguzzi (1498) almeno in gran parte ». Ma la data del 1498 è quella della morte del gentiluomo reggiano, mentre il monumento fu eseguito tardi, molto tardi, anzi secondo un biografo dello Spani, nel 1530. Il recensore, a quanto pare dalla sua frase scorretta, lo attribuisce invece, almeno in gran parte, all'anno 1498, cadendo nel consueto errore di assegnare ai monumenti funerari la data della morte dei personaggi in onore dei quali si eressero.

Ancora qualche esempio dell'uso che il recensore fa dei documenti. Avend'io scritto che Amadeo lavorò nella cappella Portinari a sant'Eustorgio, il Sig. V. A. osserva: « ma quando essa fu costrutta (1462-1464) l'Amadeo aveva.... quindici anni ». Eppure la cappella cominciata nel 1462 fu finita nel 1468, come si sa dalla cronaca di Gaspare Bugatti, e quando l'Amadeo era nell'età di ventun anni, e già aveva lavorato nel 1466-67 nell'ornamento del chiostrino della Certosa di Pavia.

Nell'uso de' documenti, il recensore non mostra certo un buon raziocinio. « Nemmeno », egli scrive, « si potrà facilmente accettare la supposizione dello stesso scrittore che alcuni bassorilievi e le statue delle virtù nella Cappella Colleoni siano d'uno scolaro dell'Amadeo eseguite posteriormente, dinanzi all'assicurazione d'una lettera 21 aprile 1477 del segretario ducale a Venezia, Leonardo Botta al duca di Milano, che parla del piombo che giungeva colà per fare il coprimento della cappella già ultimata. Solamente la statua in legno dorato del condottiero fu posta più tardi ». Come male è composto qui il periodo, così male corre il ragionamento. Leonardo Botta, innanzi tutto, chiedeva a nome del Doge, che si era assunta « cura et carico de fare fornire la cappella che Bertolamio da Bergamo quondam suo Capitaneo principiò in Bergamo », chiedeva si lasciasse il libero passaggio a « migliara XXV de piombo per fare el coprimento ». Ora la cappella è una cosa, e il sepolcro un'altra; il compimento di questo non tanto urgente come la copertura di quella. Certo è che la statua in legno dorato del condottiere, a detta del recensore, fu posta più tardi sul sepolcro.

Dunque: quando si pensava a coprir la cappella, il monumento all'interno non era compiuto. Del resto, afferma il Malaguzzi (pag. 48 dell'op. cit.): « i lavori, dopo la partenza dell'Amadeo, proseguirono così a lungo che solamente nel 1501 si provvide a collocare sul sarcofago principale la statua di legno ».

La voglia di trovar negligenze fa anche correre troppo presto il mio recensore alle accuse. A proposito dei pulpiti di Cremona, non attribuiti da me all'Amadeo, egli osserva che, a favore di quest'attribuzione, militano « due ragioni che ci sembrano decisive, e di cui il Venturi ebbe il torto di non tener alcun conto. L'una è che portavano la firma ripetuta con la data 1482, dell'Amadeo, come assicurano gli storici cremonesi che videro le tombe prima che fossero fatte a pezzi per decorare i pulpiti. L'altra è che di Pietro da Rho non si conosce che il povero, rozzo bassorilievo firmato in un pianerottolo di casa Fassati, ora Parravicino a Cremona, nel quale il San Girolamo che si batte il petto è la ripetizione identica, monotona, persino nei rami dell'alberello presso il Santo, di quello firmato dall'Amadeo ». Ora non è vero che io non abbia tenuto conto alcuno delle notizie degli storici cremonesi. Feci poco conto delle due epigrafi sotto i pulpiti, recanti il nome dell'Amadeo, chè furon dettate nel secolo scorso dal canonico primicerio Dragoni. Un'altra epigrafe riportata dal Carrara e dal Cicognara con la data del 1432, ebbi in gran sospetto, sì per quest'errore, come per la forma riferita dell'iscrizione. Purtroppo, scrissi, non ci è dato più di verificare quel che vi stava scritto; e a non prestar fede a ciò che fu detto, concorse lo stile particolare dei rilievi dei due pulpiti. Dov'è mai la prima ragione decisiva, il documento irrefragabile di cui parla il Sig. V. A.?

Ho riveduto in questi giorni il documento del 2 aprile 1480, nel quale Pietro da Rondo, pittore, ingegnere e scultore, « provvido maestro e di grande esperienza », ricevette commissione delle due arche citate: egli è nominato ingegnere, architetto di tutta la città e distretto di Cremona, sindaco sulle opere erigende, « a nome dei Duchi di Milano e del Consiglio della città ». Nel rileggere degli onori, dei privilegi, delle esenzioni concesse a Pietro da Rondo mi è capitato sott'occhio un documento sfuggito a tutti. Quando il 6 ottobre 1482 si procedette alla traslazione delle reliquie dei Martiri Persiani dalla chiesa di San Tommaso in quella di San Lorenzo Martire, nella cappella eretta dal nobile Gabriele Melio, nell'arca che vuolsi eseguita dall'Amadeo, erano presenti all'atto solenne della deposizione della cassetta delle reliquie entro l'arca marmorea, illustri prelati, il nobile Gabriele Melio, e, a seconda dell'atto notarile.... Magistro Petro de Rondo, il maestro da me supposto autore dell'arca dei Martiri persiani. Veda dunque il Sig. V. A. che la prima ragione decisiva è tale soltanto per chi si serve de' documenti all'ingrosso, e la seconda manca di ogni decisione, perchè ammettendo pure che il bassorilievo di casa Fassati poco esprima quale imitazione d'un'opera dell'Amadeo, sta il fatto che Pietro da Rondo lavorò come maestro e donno dell'arte a Cremona. E niuno studioso poteva rinunciare a cercarlo, a determinarlo in opere cremonesi, distinte da quelle dell'Amadeo esistenti pure a Cremona ed eseguite nello

stesso periodo di tempo, in cui Pietro da Rondo scolpì le sue proprie.

Come tenni conto di quanto si fa dire agli antichi storici cremonesi, così citai, parlando di Cristoforo Romano a pag. 1092, la notizia della commissione che gli fu data nel 1495 da un barone del Re di Francia di « alquante teste piccoline marmoree de imperator romani ». E il Sig. V. A. stampa: « persino le deliziose medagliole in pietra d'Oira agli angoli dei riquadri, e degne dell'arte di Gian Cristoforo Romano (che ivi, nella Certosa, lavorò infatti intorno a certe *teste piccoline* d'imperatori romani come le ricordate!) diventano, pel Venturi, opera del Seicento ».

Ora di quelle medagliole in pietra d'Oira non ho parlato mai: e vedasi a pag. 904-905 come io parli solo de' medaglioni del basamento, a sinistra della porta della chiesa della Certosa. Dunque la citazione è dovuta ad un equivoco del Sig. V. A., il quale tuttavia dovrebbe essere più attento prima di muovere alle offese. E anche prima di far le difese, perchè a proposito di certe scritte ne' medaglioni secenteschi sopra indicati, egli tira fuori questa frase: « le scritte (sono) paleograficamente chiare come opera del Rinascimento ». Un po' più di precisione nel citare, nell'interpretare documenti, nel determinare forme paleografiche non guasterebbe, anche per certo senso di giustizia bello in tutti, cavalleresco in chi polemizza, doveroso in chi giudica.

L'amor delle prove e dei documenti deve essere profondo, eccitare a cercare entro alla materia di prova l'anima di verità, ad esaminare i documenti da tutti gli svariatissimi aspetti; ma il Sig. V. A. sembra poco pratico della applicazione delle carte d'archivio alle opere d'arte.

Vi sono documenti dimostranti che Gio. Antonio Piatti iniziò nel 1475 l'esecuzione dell'arca di Giovanni e Vitaliano Borromeo ora all'Isola Bella, e n'ebbe in compenso la somma di lire 1378 circa, somma non ispregevole, tenuto conto che gli erano stati forniti i marmi per il lavoro. Ma questa volta i documenti non servono a niente per il Sig. V. A., semplicemente perchè conveniva sostenere un'idea cervellotica del povero A. G. Meyer, che fece scempio d'un monumento organico, mostrandone le parti messe insieme a pezzi, con parti eseguite in tempi diversi e da artisti differenti.

Per applicare i documenti alle opere d'arte è necessario una grande famigliarità con esse, quale si fa osservando e penetrando, comparandole assiduamente, di continuo. Ma il Sig. V. A. manca di cognizioni proprie e di convinzioni sicure. Distinguere il Quattrocento dal Seicento è per lui « un'impressionante novità »: così nel caso di medaglioni del basamento della facciata della chiesa della Certosa, a sinistra della porta. Eppure il metodo del bassorilievo non è più quello a stiacciato dell'Amadeo, e quei medaglioni marmorei, ingrandimento d'altri di bronzo del cinquecento avanzato, stanno tra angioli porta-cartello di forme altrettanto piene, di rilievo potente, con barocchi secenteschi svolazzi.

Il recensore ammette che i putti reggenti gli stemmi a cartocci sieno del Seicento, ma li trova diversi de' medaglioni nella fattura e « nello stesso colorito del marmo ». Prendo atto della concessione di alcuni pezzi secenteschi del basamento, che per me equivale alla ammissione intera della giustezza del mio asserto; e cedo senza discussione al mio contradditore « il colorito del marmo ». E passo oltre, alla questione sui Mantegazza.

Il recensore sentenzia, nonostante che il Malaguzzi, suo autore preferito, dichiari che « opere certe documentate dei Mantegazza non si conoscono », come « la più elementare critica, le più serie esigenze dello studio dell'argomento esigon dunque di ricercare, fra la molteplice congerie di sculture di che è bello il tempio (la chiesa della Certosa), quelle che sicuramente appartengono ai Mantegazza. E poichè una metà all'incirca di quelle presentano caratteri speciali che l'arte dell'Amadeo non ha, era logico e strettamente consentaneo alle esigenze della critica e delle documentazioni scritte attribuirle, come altri fecero, ai Mantegazza ». Niuno invece è che non sappia come la più elementare critica insegni di trovare un punto fisso per le determinazioni e, non trovandolo, a non volere appiccicare a viva forza un cartellino ad alcune tra le svariatissime cose dateci anonime dal tempo. Il recensore non sa indicare un'opera certa del Mantegazza, ma vede impavido « l'arte dei Mantegazza vigorosa, piena di naturalismo, e che sta a sè nell'evoluzione dell'arte locale! » Frasi codeste, non prove!

Ben più prudente il Malaguzzi nel suo libro stampò « Antonio Mantegazza (?), Mantegazza (?), attribuita al Mantegazza », ecc. mostrando una certa paura di affermare, mentre il suo portabandiera prende tanto coraggio nella contraddizione. E si noti che la critica più elementare insegna come una forma derivata dall'Amadeo, anzi la esagerazione di questa forma, non possa esser propria di maestri tanto più vecchi del grande scultore, quali erano i due orafi e scultori Mantegazza. Si trovi una loro opera certa, per ricostruire se e quanto è possibile la loro attività sin qui magnificata, ma non conosciuta. Prove e prove ci vogliono, diremo anche noi col nostro avversario: per ora bando alle sue disinvolte affermazioni!

Come si vede, il recensore pronuncia il nome della critica invano; e più ancora a proposito dell'Amadeo. Senza fare tutti i confronti da noi fatti tra « la danza degli angioli » in Sant'Eustorgio e altre opere dell'Amadeo, senza ricordare che Michelozzo iniziato il lavoro della cappella, partì per Ragusa, trova *naturale* di fare di Amadeo un seguace di Michelozzo, col quale invece non ha rapporti di stile, oppure di farlo discepolo di « un tutt'ora ignoto artista toscano », al quale, egli dice, « secondo noi, appartengono le belle e vivacissime figure d'angioli in Sant'Eustorgio ». La affermazione della toscanità dell'Amadeo e quella dei suoi angioli in Sant'Eustorgio è contro natura: per farla conviene completamente ignorare l'arte scultoria di Michelozzo e dei toscani tutti del Quattrocento, non riconoscere i caratteri veri e proprî del più bello, del più grande scultore di Lombardia.

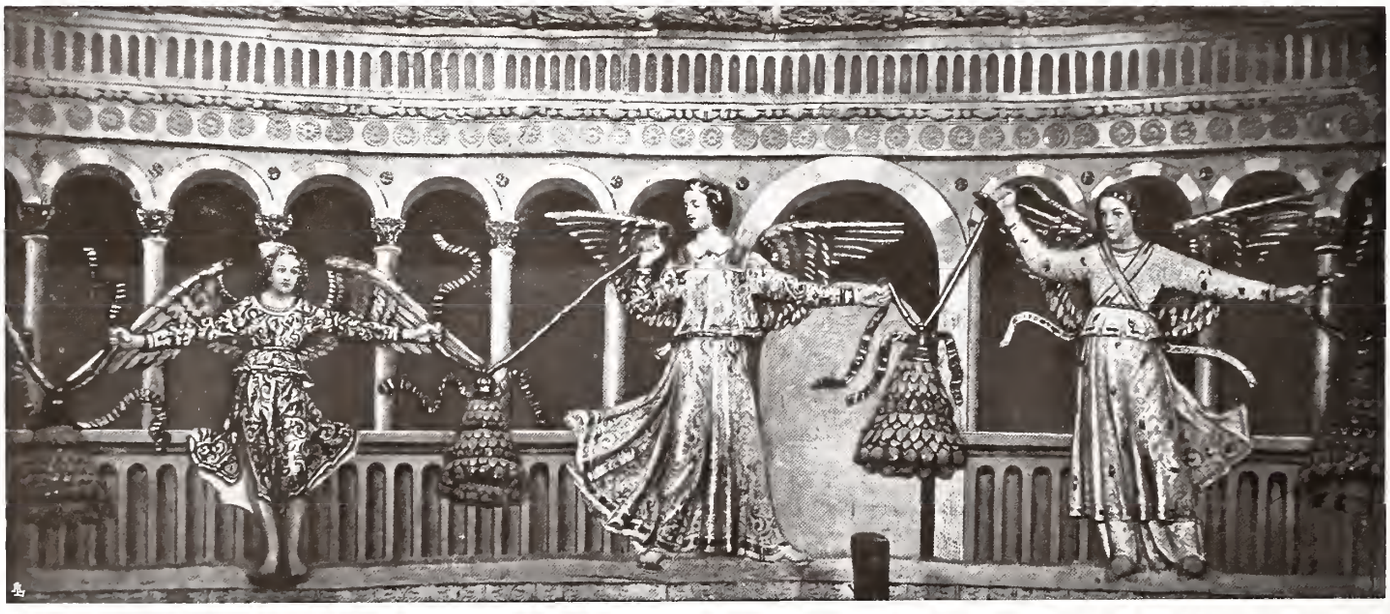
Dopo tali e tanti saggi di critica dati dal recensore, io mi ritengo dispensato dall'illustrarne altri, tanto più che, quando si tratti di comparazione stilistiche, egli si contenta di scrivere frasi troppo corte per operazioni molto lunghe, così: « basta comparare », le figure « trovan perfetto riscontro », altre « appaion diverse di fattura » ecc. La cronologia, che è de' confronti la somma regolatrice, non c'entra per il recensore nel disegno delle eguaglianze, tanto ch'egli paragona l'arte dell'Amadeo nella facciata della Certosa con quelle della scultura dell'arca dei Martiri persiani in Cremona.

E infine la cultura artistica del Sig. V. A. si dirama solo dall'opera sull'Amadeo del Conte Francesco Malaguzzi Valeri, della quale ripete con molta fretta le conclusioni non rivedute, nè corrette, intitolando la recensione « Polemiche artistiche ». Dimentico poi del titolo guerresco posto all'articolo, chiede fede al lettore per il suo « frutto d'osservazione serena delle cose ». Se egli ha veramente colto il bel frutto, lo assapori chiedendo venia del suo articolo ai lettori della *Rassegna*.

ADOLFO VENTURI.

Il Venturi — che ha diritto all'ospitalità nelle colonne della *Rassegna d'Arte* dove la recensione che a lui dispiacque vide la luce — attaccò pel primo gran parte dei risultati a cui credevo esser giunto col mio *Amadeo*. Poichè mi persuasi presto che il mio contradditore s'era fondato su impressioni personali troppo in contrasto con lo spirito delle opere d'arte e delle prove scritte, era naturale che mi difendessi, come è naturale che mi difenda ancora, oggi in cui l'attacco nuovo sembra a me anche più immeritato. E osservo subito — per non averci più a ritornar sopra — che non ho intitolato la mia recensione *Polemiche artistiche*, ma che questo è invece il titolo generale, non nuovo per la *Rassegna d'Arte*, sotto il quale si collocano, per comodità di distribuzione, gli scritti polemici; l'articolo era intitolato *La scultura lombarda* con quel che segue. È una prima distrazione del Venturi e Dio volesse che fosse la sola. Non ho fatto " a capo nascondere „ firmando con due iniziali di un pseudonimo (*Valerio Acuto*) di cui mi son servito qualche volta nel giornalismo letterario, ma ho seguito un uso che ha fatto comodo allo stesso Venturi per anni e anni quando si trattava di sferzare chi non la pensava come lui. Poichè avrei dovuto, per necessità di argomentazioni, citar spesso — per quanto in modo oggettivo — i miei scritti sulla scultura lombarda, m'è sembrato più corretto ricorrere a quelle due iniziali, persuaso che il lettore si preoccupasse degli argomenti, non delle persone. Che poi dai servigi che avrei reso agli studi dell'arte sian tratti soltanto argomenti per note polemiche, il Venturi non doveva dire poichè egli sa bene che non è vero. Se son costretto questa volta alla polemica lo debbo a lui e me ne spiace, perchè, fino alla pubblicazione di quel suo sesto volume della *Storia dell'Arte* che questa polemica ha provocato, i miei scritti — a voce, per lettere, e sulle colonne della sua rivista — non ebber mai altro dal Venturi che lodi incondizionate.

E veniamo ai fatti e alle prove.



Gli Angioli nella cupola della Cappella Portinari.

MILANO - Chiesa di S. Eustorgio.

(Fot. Bonomi).

Alfieri & Lacroix - MILANO

(Fig. 1). AMADEO - Capitello del chiostro piccolo della Certosa di Pavia (1466-67).

" Non è certo — io scrissi (1) nella mia recensione al libro del Venturi — che il sepolcro in S. Maria della Vita a Bologna fosse precisamente eseguito nel 1463, ma solo che in quell'anno l'Ospedale *lo hebbe* come ricorda un registro del tempo citato in uno scritto sfuggito all'esame dello scrittore „. Dopo la risposta del Venturi — che è costretto a ripetere che il Fabri, nel quale ha fiducia, assicura che da Nicolò da Puglia " l'Hospitale lo hebbe nell'anno 1463 „ senza aggiungere che proprio in quell'anno lo scultore lo *fece* come scriveva il Venturi — io non ho nulla a dire. Il mio egregio contradditore, certo senza volerlo, ha portato nuova prova alla mia asserzione, modestissima, se si vuole, come risultato, ma esatta. Che il mio scritto nel *Repertorium f. K.* sia sfuggito all'esame dell'autore nel momento in cui scriveva del sepolcro in Santa Maria della Vita è così vero, che non è citato nella bibliografia su Nicolò dell'Arca nella nota a pag. 753 dove pur doveva essere: lo è invece più avanti, nella bibliografia dello Sperandio. Io mi riferivo all'esame relativo al sepolcro di Santa Maria della Vita di che, allora, in quelle pagine del Venturi, era questione. E fui anche esatto osservando che lo stesso scrittore aveva trattato di Bartolomeo Spani troppo di sfuggita e che non bastava accennare che la sua attività rientra nel periodo successivo. Il Venturi — che incomincia col riportar male la mia frase dimenticandone il verbo per chiamarla scorretta — risponde inesattamente al mio appunto e cita in suo appoggio il biografo dello Spani (per toglier subito qualunque equivoco convien ricordare che non è antico ma.... vivente: *ad multos annos*, amico Giulio Ferrari) perchè ciò gli fa comodo, mentre, si noti, non ne accettò i risultati in quasi tutto il resto.

Anche concesso che il monumento a Valerio Malaguzzi sia stato eseguito dopo l'anno 1498 segnato nell'iscrizione (e conveniva provare che, non solo la cimasa ch'è evidentemente più tarda, ma le statuette delle nicchie inferiori e la figura bellissima del defunto e le targhe a *testa di cavallo* così caratteristiche del XV secolo, sono opera del cinquecento) appartengono pure al XV secolo e allo scultore reggiano le sculture della vasca battesimale che porta la data 1494 e la decorazione absidale del Duomo e diversi lavori d'oreficeria che il Venturi non vide.

E veniamo alla strana attribuzione all'Amadeo della *Danza d'angioli* — come la chiama il Venturi — in giro alla cupola della Cappella Portinari in S. Eustorgio, sulla quale avrei preferito che il mio egregio contradditore recasse nuovi dati storici e critici. Nessuno più di me, che all'Amadeo dedico studi e ammirazione da dieci anni, l'avrebbe volonterosamente accolta se a pena a pena l'attribuzione fosse stata accettabile! Quando la cappella fu incominciata (1462) l'Amadeo aveva quindici anni, voglia o non voglia il Venturi, poichè lo scultore lombardo era nato nel 1447: quando la cappella fu finita (1468) ne aveva quindi ventuno. Perchè il Venturi vuol cercare di cogliermi in errore mentre avevo pur aggiunto: " Anche ammesso che la decorazione sia qualche po' posteriore (1467).... si tratterebbe sempre di un esempio di così rara precocità d'artista da dover quasi esser scartato senz'altro? „ Perchè non si studiò di provare — ciò che sarebbe stato più persuasivo — che chi scolpì le piacenti ma ancor infantili e composte decorazioni della porta d'accesso del chiostro minore alla chiesa della Certosa di Pavia e i capitelli del chiostrino, proprio nello stesso tempo avrebbe eseguito le vivacissime, quasi turbinose figure d'angioli nel tamburo della cupola Portinari? " Gli elementi della decorazione del tamburo della cappella — son parole del Venturi (1) — si ritrovano in tutto il chiostro minore della Certosa, in alcuni capitelli, nel lavabo, nelle porte, compresa quella finestra dell'Amadeo che dà accesso alla chiesa (voleva dire: *compresa quella porta* ecc.) infine nel rivestimento di terrecotte in due lati del chiostro. Basta per assegnare a lui il capolavoro dell'arte lombarda del '400, la *Danza degli angioli* in Sant'Eustorgio „. È tutto qui! E non v'è altro per provare così strana, così nuova attribuzione! Orbene, il Venturi mi permetta che io gli dica ancora che ciò *non basta* e che occorrevan prove, prove, prove. Occorrevan

(Fig. 3). CREMONA - Casa Fassati ora Parravicino. - La sola opera firmata di Pietro da Rho.

(Fig. 2). Particolare delle terrecotte del chiostro minore della Certosa; opera dell'AMADEO secondo il Venturi.

(1) In *Rassegna d'Arte*, febbraio u. s. *La scultura lombarda e il VI volume della Storia del Venturi.* »

(1) *Storia dell'arte italiana*, Vol. VI, pag. 868.

(Fig. 4). BORGO S. DONNINO - Bassorilievo attribuito a Pietro da Rho dal Venturi (a. 1488).

raffronti diretti fra i tipi, gli atteggiamenti di quelle sculture giovanili certamente dell'Amadeo citate sopra e quelli degli Angioli danzanti; occorrevan raffronti fra il piegar dei panni, tormentato, trito, ancor arcaico delle figure nella lunetta sulla porta del chiostrino, degli angioli timidi, quasi ancor campionesi, lungo le lesene di quella porta stessa, e il piegar dei panni degli angioli nel tamburo della cappella, mossi e disposti come nelle *Vittorie* romane; occorrevan confronti fra lo spirito che anima — forse è più esatto dire che *non* anima — le figurette dei capitelli, gli angioletti ricciuti e tozzi di quella porta disposti simmetricamente, senza originalità, e quello così diverso che anima vivamente le svelte, agili, lunghe figure d'angioli del tamburo della cappella. Tutto questo il Venturi doveva pur fare se non esigeva — e non poteva farlo — che anche noi, che non abbiam avuto la fortuna grande d'esser suoi scolari, credessimo ciecamente *in verba magistri*. E chiudiamo questa parte della polemica come forse avremmo dovuto incominciarla: invitando ancora una volta gli studiosi a confrontare attentamente, serenamente le diverse sculture che qui riproduciamo e che, secondo il Venturi, dovrebbero appartener tutte all'Amadeo e agli stessi anni (fig. 1, 2 e tavola). Per parte nostra un tal confronto l'abbiam fatto in compagnia di un numero ragguardevole di studiosi d'arte lombarda e non abbiam trovato ancora chi di quell'attribuzione del Venturi si voglia persuadere; talchè il cruccio di non poter ascrivere al nostro simpatico scultore quelle troppo belle figure è stato mitigato dalla considerazione di trovarci, in tanto scetticismo, in ottima compagnia.

Il mio contradditore insiste nell'attribuire a uno scolaro dell'Amadeo alcuni bassorilievi e le statue delle Virtù nella Cappella Colleoni che sarebber state eseguite dopo che l'Amadeo " distratto dalle numerose commissioni „ come vuole il Venturi, avrebbe dovuto rinunciare al lavoro di scalpello limitandosi " a dirigere la continuazione della cappella Colleoni, e del monumento del condottiero „. S'intende che a tale risultato egli è giunto coll'esame stilistico delle varie sculture: e se io ripetessi che quel risultato non mi persuade affatto noi saremmo — nella discussione — ancora al punto di prima.

Ma posso aggiungere che — se risulta che certi lavori di completamento della cappella furon fatti più tardi e la statua in legno del condottiero fu eretta sul sarcofago solamente nel 1501 — nulla prova invece, almeno fra i documenti del tempo, che l'Amadeo non avesse finita la decorazione in marmo e non avesse collocato a posto le statue delle Virtù. Nè la lettera del 10 settembre 1475 con la quale il duca reclamava il saldo a favore dell'Amadeo (" chel resta havere di ducati circa novecento per la fabrica de la sepoltura del quondam magnifico Bartolomeo da Pergamo li quali ha lassato per testamento li siano dati „) nè la lettera del segretario ducale Leonardo Botta ne fanno cenno. L'asserzione del Venturi, che " el coperimento „ di cui si parla in quella lettera fosse urgente a coprir la cappella ma che non sia una prova che le sculture eran finite, è veramente gratuita di fronte alla frase della lettera stessa: che il Doge si era assunta la " cura et carico de fare fornire la capella „ e chiedeva perciò il libero passaggio al piombo per collocarlo sul tetto. Di statue e di marmi non si fa parola. Non è chiaro che per finire mancava precisamente la copertura in piombo destinata a sostituire quella provvisoria in legname e laterizio?

D'altronde, in argomento, il Venturi sembra così poco persuaso delle sue stesse asserzioni da arrivare fino a contraddirsi a distanza di poche righe. A pag. 893 scrive: " Non appartengono alla mano del maestro le storie della *Creazione* e le *Forze d'Ercole* eseguite tuttavia sul suo disegno „ e che, si noti, ornano la base della fronte della cappella. E subito aggiunge: " A mano a mano che si procede verso l'alto l'Amadeo lascia di accarezzare i marmi col suo scalpello e lascia l'opera a' seguaci „.

E veniamo a Pietro da Rho — che il Venturi vuole una persona sola con Pietro da Rondo — e alle sue opere. Di rispondere esaurientemente al Venturi su questo e su tutta la parte che si riferisce a quelle sculture cremonesi s'è incaricato in questi giorni uno studioso di storia e d'arte di Cremona, il dottor

(Fig. 6). Medaglione nella facciata della Certosa di Pavia (che il Venturi ritiene opera del '600).

(Fig. 5). BORGO S. DONNINO - Bassorilievo attribuito a Pietro da Rho dal Venturi (a. 1488).

(Fig. 7). I martiri dinnanzi all'imperatore Claudio.
Uno dei bassorilievi del Duomo di CREMONA che il Venturi attribuisce a Pietro da Rho (a. 1482).

Angelo Monteverdi, nell'ultimo fascicolo dell'*Archivio Storico Lombardo* (1). Con gran copia di nuovi documenti e di acute osservazioni sul posto egli prova che *Io. Petrus de Rho picapetra, lapicida*, operante già nel 1478, nel 1509 aveva circa quarantacinque anni, mentre Pietro de Rondo nel 1509 ne aveva quindici o sedici; e distingue nettamente, sull'esame di documenti cremonesi, l'attività dell'uno da quella dell'altro. Il Venturi attribuisce dunque a Pietro da Rho o, per lui, da Rondo, i bassorilievi dell'arca dei martiri persiani: bassorilievi che oggi ornano i pulpiti del duomo di Cremona e che — un tempo attribuiti a Geremia da Cremona, — m'industriai di ridare all'Amadeo seguendo in ciò il vecchio Zaïst.

Il Monteverdi m'è venuto in aiuto validamente osservando che, fra gli altri, il Vairani che vide l'arca ancora a suo posto ne citava nel 1796 le iscrizioni, la data e la firma *I. A. Amadeo f. h. o.* (fecit hoc opus). Le iscrizioni rimasero, la data (6 ottobre 1482) pure; solamente la firma scomparve durante la manomissione della tomba; " facile scomparsa — son parole del Monteverdi — quando si pensi ch'ella stava in una cornice laterale. Che se in quattro casi quei vecchi scrittori ci hanno date esatte informazioni non c'è proprio ragione di dubitare nel quinto ". Le iscrizioni riportate da essi corrispondono infatti in tutto alle rimaste; inoltre lo Zaïst dovette conoscere documenti originali comprovanti che le sculture furono eseguite realmente dall'Amadeo, se contraddisse recisamente il Vasari, che le dava a Geremia da Cremona, e se aggiunse che *vi si legge scritto in una cornice " I. A. Amadeo F. H. O. "* e che ciò *dalle memorie pur anco antiche risulta, tuttavia esistenti presso de' Monaci Olivetani*. E all'Amadeo le assegnava, — si noti — fin dal 1525, l'anonimo Morelliano: *In SanLorenzo.... l'arca de marmo a man manca de S. Mauro fu opera de Zuanantonio Amadio parese, laboriosa, sottile, perforata e rilevata* (1). L'anonimo scambiò S. Mario (il primo di quei martiri di cui ricorre il nome nell'iscrizione) con S. Mauro, ma nel resto fu esatto. Il Monteverdi esamina quindi acutamente i bassorilievi, che lo stesso Venturi ammette come eseguiti dall'Amadeo in Cremona, con questi della tomba dei martiri per concludere che indubbiamente si debbon tutti alla stessa mano: e osserva che era esagerato il giudizio del Courajod che proclamava quelle sculture della tomba *le chef d'oeuvre de la vieille école de sculpture milanaise* e *d'une finesse prodigieuse*, come è esagerato quello del Venturi che le chiama caricature. Anche qui il Venturi (che oggi parla dell'*epigrafe riportata dal Cicognara* mentre questi non la riportò affatto) invece di dar prove del suo asserto nuovissimo, si accontenta di affermare, bruscamente, senz'altro: " Quei bassorilievi sono opera della sua bottega (dell'Amadeo) principalmente di maestro Pietro da Rondo l'artefice medesimo che firmava il bassorilievo con un S. Girolamo e un Sant'Antonio abate nella casa del conte Parravicini già de' Fossati OPVS · IO · PETRI · DE · RAVDE · DE MEDIOLANO ". (2). Quel povero bassorilievo di Gio. Pietro da Rho — sul quale per primo richiamai l'attenzione, dandone la riproduzione fotografica — è la sola opera sua sicura, e copia fedele, pedissequa, rigida, di quello che l'Amadeo scolpì

(1) Angelo Monteverdi: *A proposito dell'arca dei martiri persiani a Cremona* (*Archivio Storico Lombardo*. Anno XXXVI, fasc. XXI. Milano 1909).

(1) *Notizia di opere di disegno*, ecc. per cura di G. Frizzoni. Bologna - Zanichelli, 1884, pag. 89.

(2) A. Venturi: *Storia dell'arte italiana*. VI, pag. 896.

(Fig. 8). Santa Marta calata nel pozzo.
Altro dei bassorilievi del Duomo di CREMONA attribuito a Pietro da Rho dal Venturi (a. 1482).

per l'arca di S. Arealdo. Lo riproduciamo ancora (visto che il Venturi non lo fece), perchè si veda che rapporti possan mai correre fra quel bassorilievo e le scene della vita dei martiri cremonesi (figure 6, 7 e 8). Il Venturi dà allo stesso autore persino i bassorilievi della tomba del santo patrono a Borgo S. Donnino! In questi ultimi nulla corrisponde allo stile delle sculture, così piene di nervosità e di sentimento drammatico, di Cremona: non le forme delle figure tozze e grossolane, non le pieghe pesanti come di cuoio, non gli edifici del fondo (che son svelti, eleganti, con capitellini bramanteschi nelle scene dei martiri — tozzi, con colonne così brevi che sembran romaniche, a Borgo S. Donnino), non la stessa tecnica, che mostra le figure isolate dal fondo con numerosi trafori a Cremona, appiccicate al fondo e tondeggianti invece a Borgo S. Donnino (fig. 3, 4, 5). E peggio ancora per altre opere che il Venturi vuole del fortunato Pietro da Rho: il fregio del Museo Ala Ponzoni, e varie terre cotte di palazzi cremonesi. Il Monteverdi, dopo aver provato che il documento di cui il Venturi ebbe torto di fidarsi troppo — ascrivendo a Pietro da Rho la tomba dei martiri — non prova nulla (perchè facenno di *certe arche marmoree* senza precisar quali, e a Cremona, allora, ne furon costrutte molte, perdute o rimaneggiate più tardi) conclude: " La storia adunque sta per l'Amadeo. L'esame delle forme non si può mettere d'accordo con la storia? Il Malaguzzi, nel suo bel volume, ha cercato di dimostrare, e v'è pienamente riuscito a mio parere, come l'arca dei Martiri Persiani, nello svolgimento logico e continuo dell'arte di G. A. Amadeo, trovi e tenga un posto naturale, benchè ne rappresenti un momento caratteristico. Egli confronta felicemente alle sculture dell'arca molti altri lavori del maestro pavese. E pur alle istorie dei Martiri Persiani opportunamente riaccostava i bassorilievi di Gesù deriso, della Resurrezione di Lazzaro, di Gesù fra i dottori, dell'Adorazione dei Magi che l'Amadeo (come pur crede il Venturi) scolpì nella facciata della Certosa di Pavia „ (1). — Chiediamo venia di aver insistito un po' sull'argomento ma c'è sembrato che fosse indispensabile per stabilire il valore che può avere la nuova scoperta fatta dal Venturi dalla quale risulta che, all'atto solenne della deposizione della cassetta delle reliquie entro la famosa arca, *Magistro Pietro de Rondo* assisteva.... come testimonio. E se dopo tutto ciò egli insiste a parlare di documento col quale quello scultore " ricevette commissione delle due arche citate „ ho ragione di difendermi dall'accusa di servirmi " de' documenti all'ingrosso „. Non io, illustre maestro, non io.

(Fig. 9). Cortile dell'Ambrosiana - Statua di Platone. La sola opera firmata del PIATTI e datata 1478.

Proseguiamo. Scrissi che il Venturi, preoccupato di dir cose nuove, battezzava per imitazioni del seicento " persino le deliziose medagliole in pietra d'Oira agli angoli dei riquadri „ nella fronte della Certosa di Pavia. E il Venturi soggiunse: " di quelle medagliole in pietra d'Oira non ho parlato mai „.

La citazione sarebbe dovuta a un mio equivoco! A pagina 904-905 del VI volume della sua *Storia dell'arte* egli scriveva: " dei medaglioni del basamento, buona parte, specialmente quelli a sinistra della facciata, sono stati eseguiti nel 1600 „: e nella nota completava: " esempio i medaglioni pubblicati dal Meyer (pag. 131 e 135) e dal Malaguzzi (uno nel frontispizio dell'opera e gli altri a pag. 159, 164, 165, 198, 199) „. Orbene, a pag. 198, 199 del mio *Amadeo* son precisamente riprodotti i medaglioncini in pietra d'Oira coi ritratti incriminati, e — a togliere ogni equivoco — recan scritto, uno per uno, la dicitura: *medaglioncino in pietra d'Oira* e il nome degli imperatori romani che riproducono. Di chi la disattenzione?

(Fig. 10). Bassorilievo della tomba Borromeo. (A. 1475) dal Venturi attribuita al Piatti.

(Fig. 11). Statue della tomba Borromeo. (A. 1475) dal Venturi attribuita al Piatti.

(1) Monteverdi: op. cit.

Ancora: il Venturi, nella fretta del difendersi, aggiunge che io « tiro fuori questa frase: *le scritte* (sono) *paleograficamente chiare come opera del Rinascimento* » e consiglia più precisione *nel citare, nell'interpretar documenti*. Ebbene: il Venturi cita a sproposito e conclude in relazione alle premesse. Io scrissi: « Nemmeno la caratteristica medaglia coi ritratti di Romolo e Remo, dalla scritta così paleograficamente chiara quale opera del Rinascimento, trova grazia presso lui! » La scritta — è evidente — è quella sola della medaglia di Romolo e Remo (che figura nel frontispizio della mia opera) e che il Venturi — come si vide sopra — ritenne del 1600! Riproduciamo anche questa medaglia (fig. 6) perchè paleografi più prudenti del mio contradditore e critici d'arte più oggettivi giudichino se quei caratteri e quelle figure possan esser ritenuti del seicento. Me ne rimetto al loro giudizio per quel certo senso di giustizia bello in tutti, cavalleresco in chi polemizza, doveroso in chi giudica, che io riconosco indispensabile nelle serene — così fossero sempre! — polemiche artistiche ma che, possibilmente, desidererei vedere applicato anche a mio riguardo, per quanto non professore nè — purtroppo — influente.

Riproduciamo anche la sola opera sicura, firmata, di quel modestissimo scultore che fu il Piatti perchè si veda se a lui si possano attribuire le vivaci sculture del monumento a Giovanni e Vitaliano Borromeo. Questa volta fa comodo al Venturi chiamare in aiuto un documento di dubbio valore che proverebbe tutt'al più che il Piatti *iniziò* nel 1475 il monumento. V'è a credere che quei bassorilievi, che sarebber stati eseguiti dunque nel 1475 e seguenti, appartengano allo stesso artista che scolpì la brutta statua di Platone datata....1478? (fig. 9, 10. 11). Questo progresso a ritroso — che si verificherebbe anche per le sculture di Borgo S. Donnino (1488) di fronte a quelle ben superiori di Cremona (1482) se accogliessimo i risultati a cui il Venturi è arrivato — può essere accettato a occhi chiusi sol perchè un documento molto discutibile (diciamo meglio *un' annotazione manoscritta* rinvenuta fra le carte Borromeo di che il Sant'Ambrogio ebbe notizia indiretta — lo dichiarò a me onestamente — ma non vide e che è oggi irreperibile) fa il nome del Piatti per l'*inizio* del mausoleo? Vede bene il mio contradditore che non dò un peso eccessivo ai documenti quando non si accordano con l'opera d'arte, anche a costo di sembrare, a lui, mancante di cognizioni mie proprie e « di convinzioni sicure ». Ciascuno ha le proprie: e quando ho le mie e ho l'illusione che sian buone non bastan a togliermele nemmeno gli attacchi pungenti di un maestro — non mio, ahimè! — come il Venturi.

(Fig. 12). Fascia con medaglioni nella CERTOSA DI PAVIA.

Proseguiamo. « Il recensore » scrive il Venturi « accennando alla fronte della Certosa di Pavia, ammette che i putti reggenti gli stemmi a cartocci sieno del Seicento ma li trova diversi de' medaglioni nella fattura e nello stesso colorito del marmo. Prendo atto della concessione di alcuni pezzi secenteschi del basamento che per me equivale alla ammissione intera (!) della giustezza del mio asserto; e cedo senza discussione al mio contradditore il colorito del marmo. E passo oltre. » Un momento. Mi permetta il Venturi di soffermarci. Ce n'è di che! L'argomentazione sua manca troppo di logica — per la quale ho il debole di nutrir maggior culto che per le frasi ben tornite — per esser lasciata passare senza un po' d'esame. Prima di lui, si noti, io avevo riconosciuto nel mio libro, — e la cosa non era difficile — che diversi gruppi dei putti reggenti gli stemmi furono sostituiti ai più antichi in epoca tarda: a pagina 178, nella descrizione dei medaglioni, ogni tanto ve n'è cenno: « *una targa con putti di lavoro moderno, barocco.... targa barocca moderna coi tre gigli copiati dagli antichi.... targa barocca col biscione.* » E a persuadere come questi sian diversi dai rilievi vicini nella fattura e, per accennare a una apparente caratteristica, nello stesso colorito del marmo, dovrebber bastare gli occhi (fig. 12). Se poi questo pel Venturi equivale alla ammissione *intera* della giustezza del suo asserto (cioè che anche i medaglioni coi ritratti di imperatori — dal Beltrami, dal Meyer e da me ritenuti del Rinascimento — sono invece del seicento) io posso ben dire che la logica gli fa difetto. » E passiamo pure — ora sì — « alla questione sui Mantegazza ». Gli studiosi dell'arte lombarda sanno ormai a memoria, dopo le numerose pubblicazioni dei vecchi e dei recenti biografi, che sull'attività di quei *sculptori subtilissimi* vi son prove a esuberanza: lettere ducali, pagamenti nei registri dei Certosini, diplomi in loro favore. Nessuno può seriamente mettere in dubbio che essi siano esistiti (quasi il Venturi arriva a questo) e abbian lavorato molto e lodevolmente. Si sa, per esempio, che il 7 ottobre 1473 fu dato loro incarico di eseguire *totam fazatam* della chiesa della Certosa di Pavia e i relativi bassorilievi in marmo; che nel 1477 il duca raccomandava ancora i due Mantegazza *scultori di marmori subtili* e che alla loro morte si lodavan le opere loro « *facte in quella fabbrica* » ecc. ecc. Che essi abbian lavorato in S. Satiro, nella Certosa, pei duchi, è indubitato. Disgraziatamente, essi, più modesti dell'Amadeo, non apposero mai il loro nome alle loro opere, ciò che avrebbe diminuito le fatiche dei critici d'oggi e avrebbe tolto al Venturi di scrivere, contrariamente al vero, che « i Mantegazza, non sorretti dalla fiducia dei Certosini, appena tollerati per le raccomandazioni ducali, sparirono quando la grande fronte marmorea cominciava a biancheggiare sulla valle pavese ». Così, con un tratto di penna, tutta l'attività di due artisti come quelli è soppressa, per volere del prof. Venturi, dalla storia dell'arte lombarda. Poichè sull'attività dei Mantegazza io non potevo aver dubbio mi son studiato di arrivare alla classificazione, almeno approssimativa, delle loro opere per via di eliminazione: attribuendo loro, sia pure in via provvisoria (cioè fino a quando qualche scultura firmata o nuovi documenti ci diano un punto di partenza sicuro a identificare il loro stile) quelle sculture della Certosa — dov'essi lavoravano — che non presentano i caratteri proprii dell'Amadeo e dei principali suoi collaboratori, procedendo, con vedute diverse da quelle seguite da altri prima di me, alla classificazione dei bassorilievi e delle statue una per una. Così m'è sembrato di seguire un sistema di buona critica.

Fino a prova contraria rimango dunque ammiratore di quel nucleo di sculture che attribuisco ai Mantegazza: sculture che si presentano vigorose e piene di naturalismo. Quella che al Venturi pare una forma derivata dall'Amadeo ne è, per me, il prototipo, che all'Amadeo ispirò quella sua seconda maniera che trova nei bassorilievi di Cremona la più vivace per quanto esagerata manifestazione. Fino a quando il Venturi non avrà provato che la sua malinconica opinione sull'attività o meglio sulla non attività dei Mantegazza si basa su qualche cosa di più concreto spetta a me ripetere che prove e prove occorrevano.

Alle numerose altre critiche mosse al libro nella mia recensione il Venturi non risponde e posso credere che in cuor suo le abbia ritenute giuste. Io penso che troppo vasto è l'argomento da lui assunto — in un periodo di analisi come l'odierno — perchè la grande sintesi della storia dell'arte possa a pena tracciarsi. È per questo che, pur rimanendo nel campo della scultura di Lombardia (perchè so che per quella di altre scuole altri pensa a rivedere *ex novo* la storia del Venturi) potei notare come l'incalzare della materia vietasse a lui di parlare di numerosi e valenti scultori lombardi del quattrocento da lui dimenticati o mal ricordati: Cristoforo Solari e il Fusina fra gli altri.

Per la stessa ragione oggi aggiungo che — come il Venturi dimenticò di parlare e di maestro Alberto da Verona che nel 1462 scolpì la magnifica rosa in San Francesco grande a Parma e la tomba figurata del canonico Oddi in San Sepolcro, e della cassa d'organo in marmo bianco nel Battistero parmense scolpita nel 1488 da Alberto di Maffiolo da Carrara, artista operosissimo che eseguì il magnifico ciborio del Duomo di Parma nel 1485 e altre opere a Pavia e Cremona — così confuse, nella fretta, cose diverse o si contraddisse di frequente. Egli scrive: « Malaguzzi dà notizie relative allo Sperandio senza.... prova della dimora di questi a Milano » (pag. 784, n. 2) e invece io avevo parlato del *padre* e citavo a prova due lettere ducali ben precisate; e dimentica intanto il prezioso documento trovato dal Malagola provante che Sperandio era figlio di Bartolomeo Savelli di Roma. Egli conviene che i Mantegazza assunsero di eseguire i lavori della fronte della Certosa per quanto dovessero « rinun-

ciare metà del lavoro all'Amadeo » (pag. 864) e due pagine dopo toglie loro qualunque cooperazione all'opera. Parla della *danza degli Angioli* in S. Eustorgio e trova che « Michelozzo fornì il disegno ma l'Amadeo lo migliorò certo nell'esecuzione, dandogli attrattive insuperabili », e dimentica che era quello uno dei primissimi lavori dell'Amadeo (pag. 872). E mentre oggi si limita a dire che Michelozzo aveva « iniziato il lavoro della cappella », nel suo libro (pag. 367) aveva scritto « Michelozzo *costruì* la cappella » e altrove che « nel 1462 fu costruita questa cappella Portinari e *due anni dopo* Michelozzo lavorò a Ragusa » (pag. 366 e 367). Scrive: « La guglia altissima sul tiburio (del Duomo di Milano) porta il nome dell'Amadeo e il suo ritratto » (pag. 867) mentre chiunque abbia anche una mediocre conoscenza del Duomo di Milano non può confondere il tiburio e la sua alta guglia col modesto gugliotto o « torricella dell'Amadeo » nella quale è il suo ritratto col nome. Fa cenno del motivo ornamentale dei putti arrampicatisi sul fogliame come di una trovata dell'Amadeo che sarebbe stata ripetuta di frequente, e tace della porta dei Vimercati dov'è il prototipo a cui l'Amadeo e altri si ispirarono evidentemente (pag. 872). Scrive: « Le tombe della Torre e Castiglioni sono attribuite, benchè incertamente all'Amadeo. La prima mostra di appartenere ai Cazzaniga » e aggiunge che anche la tomba Castiglioni non è dell'Amadeo (pagina 908); ma già io avevo detto l'una e l'altra cosa nel mio *Amadeo* (pag. 236, 238). A pag. 936 parla delle « vertebre del collo » a proposito delle figure di Beatrice e Lodovico il Moro che son distese sul letto funebre e hanno il collo celato dalla gorgiera e dai capelli; a pag. 930 assegna risolutamente al Caradosso (oltre le più svariate e diverse cose) il fregio figurato in S. Satiro, e due pagine dopo scrive che l'opera « gli è attribuita »; a pag. 936 nota che di Cristoforo Solari resta « *forse* soltanto la figura di Gian Galeazzo Visconti distesa sul sarcofago della Certosa » e a pag. 1133, con tutta sicurezza, che « Cristoforo Solari (fece) la statua giacente del Visconti »; a pag. 838 n. 1, scrive di attenersi alla dicitura Gagini e non Gaggini contrariamente all'uso di scrittori genovesi e lombardi perchè i documenti conforterebbero la sua lezione, mentre i documenti del 14 giugno 1482, dell'8 marzo 1457, del 10 luglio 1699 recano *Gaxinus, Gazzino, Gaggino,* e la lezione Gaggini è la più razionale visto che prende il nome del paese di Gaggino, nel comasco.

Il bisogno di ricordar troppe cose non gli permise di esaminar tutto e nemmeno cose che avrebbe dovuto vedere. Opere d'arte di famiglie private lombarde ch'egli descrive non vide affatto e l'assicurazione dei proprietari me ne è garante. Altre opere d'arte descrisse sulle fotografie, ciò che lo indusse a inesattezze rilevanti quando su quell'esame fondò considerazioni che estese ad altre opere note, come per molti oggetti del Tesoro di Monza dove non si accorse di restauri o di rifacimenti posteriori di molti oggetti da lui ritenuti dell'alto medioevo, mentre un esame sul posto e le riproduzioni esatte di tutti gli oggetti del Tesoro in quadri del Rinascimento (che son là), ch'egli non vide, l'avrebber persuaso che i supposti lavori longobardi eran rifacimenti dozzinali del XV e del XVI secolo. Su quest'argomento avrò a ritornare diffusamente in queste stesse colonne.

Tutto ciò io ho voluto esporre perchè proprio vi son stato costretto, anche se mi consta che molte delle cose da me dette non riusciranno nuove agli studiosi: almeno a molti studiosi non solo italiani che lamentano che il metodo odierno del professor Venturi non sia più quello di un tempo; e se fossi autorizzato a farne qui i nomi egli avrebbe forse a meravigliarsene non poco. Nessuna animosità mi spinse a sostener la parte affatto piacevole di censore per quanto io abbia piuttosto cercato di far quella di difensore delle cose mie attaccate. Lo creda o non lo creda il Venturi io mi professai sinceramente ammiratore della sua attività, anche se alla sua attività degli ultimi anni preferisco quella di un tempo. Ma una tale ammirazione non può spingersi sino al feticismo: che tale sarebbe la mia quiescenza se, attaccato da lui, a parer mio ingiustamente, me ne stessi tranquillo a ricever le busse senza difendermi e, magari, ricambiarle. Se egli esigesse da me tanto potrei far mie le parole che Corrado Ricci, in queste colonne, dirigeva a lui stesso anni sono: « non posso credere che un uomo del valore del Venturi voglia schierarsi assolutamente tra coloro che amano criticar tutto e tutti, e non essere criticati. Quando ciò fosse, per quel che riguarda a me, non si leverebbe il gusto. *Quis habet aures audiendi audiat* ».

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

LE ISCRIZIONI DEL RELIQUIARIO DI MONTALTO.

È noto agli studiosi che il magnifico reliquiario, donato alla città di Montalto da Sisto V, presenta alcune iscrizioni non tutte di facile interpretazione. Poichè si tratta di un'opera d'arte non universalmente nota, gioverà darne una breve descrizione.

Sopra un piede fatto a losanga e sagomato si erge un rettangolo che nei lati più lunghi ha inseriti due cerchi, in uno dei lati più brevi, quello superiore, un quadrato. Su questo quadrato posa un tempietto con quattro colonne a tortiglione, sormontate da una cupola a squame, la quale ricopre un cammeo rappresentante Gesù Cristo con un libro aperto nella mano sinistra. Una ricchissima cornice, tempestata di zaffiri e di rubini, circonda il cammeo, che nella parte posteriore ha una teca con lo stemma dei Peretti.

Lungo il lato inferiore del rettangolo si legge in due linee e in lettere capitali romane l'iscrizione dedicatoria, ripetuta anche dal lato opposto: SIXTVS · V · PONT · MAX · MONTI ALTO PATRIÆ CARISS · SACRAS RELIQVIAS PIETATIS MONVMENTVM . D · D · ANNO PONT · II.

Attorno alla teca, situata sotto il tempietto, anche in piccolissime capitali romane si legge: † PETRVS · HERVS · MEVS · EST · VE · GENEROSVS · ALVPVS · BARBVS · CARDO · SACER . TVVS · ET · VINCENTIA PRESVL.

Nessun dubbio sulla spiegazione della prima epigrafe e nessuna difficoltà, a nostro giudizio, sulla lettura della seconda. Il conflitto delle opinioni discordi verte invece sull'ordine delle due parti di questa ultima iscrizione e sulla sua interpretazione.

Riguardo all'ordine dei membri dell'epigrate, il Catalogo della mostra di Macerata, ove figurò il reliquiario, premette quello che comincia colle parole *Barbus cardo* ecc., e in questa lettura è seguito da Carlo Astolfi, il quale, a sostegno della propria opinione, osserva che « avendo le parole incise intorno al cammeo ovale una croce nel mezzo della parte superiore e un altro segno divisorio, *parmi* altra croce, nel centro di sotto, devesi cominciare la lettura dal basso, risalendo a sinistra per discendere a destra » (1). Premesso che in basso non è nessuna traccia di croce, ma soltanto un punto dopo la parola *alupus,* e, appresso, l'unione dei due bordi del listello su cui corre l'iscrizione risulta evidente da tutte le consuetudini epigrafiche che la lettura della iscrizione non può incominciare se non dopo il segno della invocazione, cioè con le parole PETRVS HERVS MEVS ecc. Si tratta qui di un canone ovvio e sicuro di paleografia medioevale e non è necessario aggiungere altre parole per giustificare, quanto all'ordine delle parti, la lettura che della epigrafe fa monsignor Santoni (2). Ma più gravi difficoltà sorgono per l'interpretazione del concetto racchiuso nelle enigmatiche parole.

Partendo dal principio che l'iscrizione deve attribuirsi non all'autore del reliquiario, ma a Sisto V, che lo donò alla città natale di Montalto, l'Astolfi ritiene che il Peretti abbia inviato alla sua patria un reliquiario che era già in possesso del Vaticano, riducendo facilmente con poche modificazioni, gli stemmi di Paolo II. Ma l'essersi fatta propria un'opera splendida di un predecessore, alterandone l'impresa e, peggio, chiamando il dono un magnifico monumento della propria devozione, sarebbe per l'Astolfi sufficiente ragione a ritenere capace Sisto V di dare un significato arguto e sarcastico alle parole fatte incidere intorno all'immagine del Redentore. Ciò premesso, egli traduce liberamente la iscrizione: « Barbo *cardine* sacerdote tuo e di Vicenza vescovo Pietro, Signore mio, è veramente generoso, non lupo ». Infatti, osserva l'Astolfi continuando la sua argomentazione, Pietro Barbo ebbe fama di ingordigia e di avidità, ma dovette invece sembrare generoso al Peretti, quando egli si giovava di un magnifico oggetto appartenente al Barbo per acquistarsi la gratitudine dei propri concittadini.

(1) C. ASTOLFI, *Mons. Santoni e il reliquiario di Montalto* in *Rivista Marchigiana illustrata,* 1906, 148.

(2) Vedi l'articolo citato di C. ASTOLFI. La lettura e la traduzione del SANTONI vennero integralmente accolte dal Canonico PISTOLESI *Il reliquiario di Sisto V* in *Bollettino della Direzione Diocesana di Montalto,* giugno 1908, n. 6.

Alla interpretazione dell'Astolfi contraddice il Santoni, il quale attribuisce l'iscrizione non a Sisto V, ma all'artefice autore del reliquiario e traduce: « Pietro Barbo sacro cardine (della chiesa) tuo pastore, o Vicenza, è mio padrone e generoso cliente ».

È molto ragionevole l'ipotesi dell'Astolfi relativa alla sostituzione degli stemmi operata da Sisto V, quando volle inviare alla città nativa un attestato della sua pietà e della sua buona memoria. Ma non è sostenibile l'interpretazione dell'epigrate circondante il cammeo sopra tutto per due ragioni che indicheremo.

Che l'iscrizione sia metrica nessuno vorrà porre in dubbio. Ora, secondo la traduzione dell'Astolfi, *Vincentia* non può essere che un *ablativo,* deve avere cioè l'*a* lunga, il che è incompatibile con la prosodia. Contrasta inoltre irrimediabilmente con la grammatica e col vocabolario quell'*alupus* tradotto « *non lupo* », perchè in tutta la latinità classica e medioevale non sarebbe possibile trovare un altro esempio in cui, in un caso simile, l'alpha privativo alla greca sia adoperato in composizione con un sostantivo.

Pur facendo, per altro, le nostre riserve sul significato generale dell'iscrizione e su alcuni particolari, preferiamo pertanto la traduzione del Santoni, il quale interpreta *Vincentia* come *vocativo,* cioè con l'*a* breve, in omaggio alle esigenze della prosodia, e in *alupus* vede un'abbreviazione di *alupuus* « graziosa voce — osserva l'Astolfi — messa, a quanto pare, per *alumnus* che sola trovo nel vocabolario ». Modificando alquanto ciò che ebbe a scrivere il Santoni, anche noi riteniamo per certo che *alupus* stia non per *alupnus,* ma per *alumpnus,* forma che, con buona pace del vocabolario, equivale perfettamente ad *alumnus,* poichè è ormai accertato in modo inconfutabile che la grafia MPN nel latino volgare tiene indifferentemente le veci della grafia MN, almeno dal secolo sesto a tutto il decimoquinto. Risalgono, infatti, al sesto secolo il *calumpniare,* il *kalumpniam,* il *contempnere,* il *dampnationem,* il *solempnibus* e gli altri esempi addotti a questo proposito dallo Schuchardt, il quale soggiunse anche giustamente che, se gli dà da pensare il fatto che il Ritschl abbia accolto nel testo di Plauto forme quali *antempnas, contempnit, dampnum,* con molta maggior ragione l'editore di Prudenzio accolse ALUMPNUS, *columpna, dampnum, sompnus,* ecc. (3). Che poi l'incisore, ponendo l'iscrizione intorno al cammeo del reliquiario di Montalto, abbia dimenticato sulla parola *alupus* il segno dell'abbreviazione è cosa che non può recare meraviglia, perchè trova riscontro in centinaia di altri esempi di sicura interpretazione. Aggiungeremo in fine, per togliere ogni dubbio all'Astolfi, che, mentre non si può affatto presumere e tanto meno dimostrare che l'iscrizione del cammeo sia stata incisa dallo stesso artefice il quale replicò, ai due lati del reliquiario, l'epigrafe dedicatoria dettata da Sisto V, nulla assolutamente impedisce di ritenere che l'iscrizione del cammeo fosse già stata aggiunta durante la vita di Paolo II, e precisamente negli anni in cui questi, prima di essere assunto al pontificato, occupò la sede vescovile di Vicenza.

Se, come riteniamo, su quanto abbiamo esposto non può elevarsi dubbio, è chiaro che lo stesso significato generale della iscrizione ci porta a vedere nella sillaba VE un'abbreviazione di *Venetus,* la quale parola torna ugualmente bene per la logica, per la grammatica e per la prosodia. Accennato da ultimo, che la nostra traduzione di *alumpnus — alumnus* si riconnette strettamente all'etimologico *alere,* diamo senz'altro la spiegazione della controversa epigrafe: « Pietro Barbo cardinale, e tuo sacro presule, o Vicenza, è mio padrone, egli che è di Vicenza generoso figliuolo ».

E' pertanto lo stesso reliquiario che parla, e anche ciò è pienamente conforme alle consuetudini dell'epoca, in cui porte, monumenti, tavole ed affreschi hanno spesso la parola in prima persona. ARDUINO COLASANTI.

(3) SCHUCHARDT, *Vokalismus d. Vulgärlateins* I, 105 e 149.

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.

Antonio Bonfanti, responsabile.

Così oggi — mercè l'opera sapiente e geniale di Camillo Boito — il bell'edificio ha ripreso l'antico aspetto e rappresenta un documento di più del sentimento che caratterizza l'epoca nostra, povera forse di ispirazioni artistiche, ma più rispettosa delle precedenti verso l'arte del passato.

Il nuovo direttore della Pinacoteca vaticana. — « Con biglietto di Prefettura dei Sacri Palazzi Apostolici il Santo Padre ha nominato direttore artistico delle gallerie pontificie e delle altre pitture dei Sacri Palazzi, il prof. Luigi Cavenaghi in sostituzione del compianto professor Seitz. »

Prof. LUIGI CAVENAGHI
Nuovo Direttore delle Gallerie Pontificie
(*Fot. Alfieri & Lacroix*)

Questa notizia data dall'*Unità Cattolica* era già nota da qualche tempo agli amici dell'artista il quale però, colla solita modestia, rifiutava ogni congratulazione prima che la nomina gli fosse ufficialmente confermata. Ora egli ci permetterà di unire la nostra voce al coro di coloro che, pur non essendo come noi legati a lui da vincoli di sincera amicizia, diciamo pure di vera ammirazione, lo conoscono per quella fama che, specialmente in questi ultimi tempi, rese chiaro il suo nome. Il nome di Luigi Cavenaghi, caro a tutti coloro che in Italia e all'estero, di quà e di là dei mari, si occupano d'arte, critici raccoglitori o studiosi, acquistò di recente una ben meritata notorietà per il fortunato restauro (se pur tale si può chiamare) del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Così in Paese e fuori si era celebrata la gloria di quegli a cui si doveva se il mirabile affresco Vinciano che, sfaldandosi a poco a poco, minacciava di svanire del tutto, veniva conservato prezioso tesoro per la posterità. Ma tutte queste lodi, tutti questi panegirici non turbarono la pace serena dell'artista il quale nella quiete del suo studio, fra le tavole e le tele, attendeva al delicato giornaliero lavoro senza scomporsi pel rumore sollevato intorno a lui. Perchè la caratteristica particolare del Cavenaghi è la semplicità del tratto e la modestia che si rivela a chiunque lo avvicina. Nessuno forse conosce la tecnica degli antichi come lui, perchè nessuno fu mai con loro in più intima comunione; ebbene, malgrado tale indiscutibilite autorità, lungi dal trinciare sentenze coll'antipatica burbanza di certi critici, egli è sempre cauto nel formulare i propri giudizi e riguardoso delle opinioni altrui. A questa dote in verità non comune, un'altra aggiunge rarissima ai giorni nostri in cui domina lo spirito bottegaio: il più assoluto disinteresse, quel disinteresse che gli fece sempre respingere sdegnosamente ogni richiesta di fungere da onesto intermediario in *affari* artistici e gli impedì di approfittare delle innumerevoli propizie occasioni che gli si offrivano. Se così non avesse agito egli sarebbe senza dubbio assai più ricco ma non sarebbe quella bella e nobile figura di artista che noi tutti conosciamo ed amiamo.

La nomina del Caveraghi a Direttore delle gallerie pontificie onora il senno di Pio X il quale seppe scegliere così per l'alto posto, l'uomo più adatto, non solo per la competenza ma per quel complesso di doti morali che, nel disimpegno delle sue delicate mansioni, lo eleveranno al di sopra di ogni sospetto.

g. c.

I nuovi ispettori pei monumenti d'Italia. — Il *Giornale d'Italia* dice che le commissioni aggiudicatrici dei concorsi ai posti di ispettori delle sovraintendenze per i monumenti del Regno, hanno terminato i loro lavori ed hanno nominati ispettori i sigg. dott. Umberto Gnoli a Perugia, Munoz a Roma, De Nicola a Siena, Gerola a Verona, Aru a Cagliari, Nebbia a Milano, Filangeri di Candida a Napoli e Serra ad Ancona. Nessuna nomina è stata fatta dalla Commissione per la sovraintendenza dei monumenti di Bari, poichè nessuno dei concorrenti è risultato idoneo.

Antichi affreschi rinvenuti a Bergamo. — Nella chiesa trecentesca della Maddalena in via S. Alessandro, di proprietà comunale, mentre si procedeva alla demolizione di una parte della chiesa stessa, annessa ad un ex convento, vennero alla luce nell'abside molti affreschi, piuttosto deperiti però per le solite intaccature del martello, fatte per la maggiore aderenza della malta!

Le scene divise in riquadri e relative alla vita della Maddalena e di altri Santi, appartengono all'arte bergamasca del primo quarto del cinquecento e verosimilmente al gruppo dei pittori Raschenis d'Averara.

Di qualche anno anteriori apparvero altri affreschi di figure di santi ed una Vergine in una cappelletta a lato sotto i quali si nota un altro strato pure dipinto.

L'ufficio Regionale di Brera ha disposto perchè si interrompano i lavori di demolizione.

Le sale della nuova Pinacoteca Vaticana. — Dal riordinamento della pinacoteca vaticana — che da un pezzo reclamava una nuova disposizione più consona alle esigenze dei tempi moderni —

PINACOTECA VATICANA — La sala dei Veneti

parla il nostro collaboratore da Roma Dott. Bernardini Ispettore delle RR. Gallerie. Qui aggiungiamo un cenno relativo alle sale e alle decorazioni esteriori che fanno da cornice ai nuovi ambienti in cui si svolge la bella serie dei dipinti.

Meglio di ogni descrizione varranno le numerose illustrazioni che ci è dato qui di riprodurre. Basterà ricordare come la nuova pinacoteca occupi, oltre il vestibolo che si apre sul lungo viale del Belvedere, sette sale: la maggiore misura 23 metri la minore 8 $^1/_2$. Le volte son state ornate a eleganti stucchi dell'architetto comm. Costantino Sneider che si ispirò al nostro Rinascimento: essi hanno una tinta bianco avorio che si accorda nobilmente con la stoffa di seta verde oliva onde sono rivestite le pareti e con il sobrio zoccolo di noce che ricorre sopra l'impiantito di legno, a l'altezza di circa un metro, a sorreggere ed a fasciare le basi dei quadri. La nota bianca delle volte è ripresa, nell'intonazione verde, dagli stipiti marmorei delle porte che recano scolpita a lettere d'oro la scritta tradizionale: *Pius X Pont. Max.*

PINACOTECA VATICANA — La sala dei trecentisti.

Curarono la distribuzione e la collocazione dei quadri dall'aspetto della storia dell'arte il prof. Seitz e il prof. Pietro d'Achiardi. L'architetto Sneider diresse i lavori edilizi, il cav. Perelli curò il restauro delle tele che ne abbisognavano. Dai magazzeni e dagli appartamenti privati furon tolti numerosi dipinti: altri furon levati dalle scansie della Biblioteca e del Museo Cristiano o dal Laterano e vennero ad arricchire la nuova collezione. La quale, oggi, si presenta così. La prima sala contiene le opere dei maestri primitivi, la seconda le opere di Melozzo, del Palmezzano e della scuola umbro-fiorentina, la terza le opere umbro-marchigiane, la quarta (la *Tribuna* della nuova pinacoteca) le opere di Raffaello. A sinistra del vestibolo seguono le altre sale dedicate alla scuola veneta, ai secentisti ai pittori stranieri. L'antica galleria si componeva di 56 quadri; la attuale di 227. Queste cifre dicon tutto sull'importanza nuova della bella collezione vaticana.

A. B.

PINACOTECA VATICANA — Le sale di Melozzo da Forlì e degli umbro fiorentini.

PINACOTECA VATICANA — Una delle sale dei quattrocentisti.

PINACOTECA VATICANA — Sala dei Seicentisti.

CORRIERE DALLA SICILIA

Ora che il terribile scoramento gettato nell'animo dalla sventura cede al sentimento impetuoso della vita che rinasce, ci si presenta il grave problema di ciò che possa e debba farsi per l'arte della nobile città distrutta.

I monumenti in cui la vita luminosa del passato, l'animo degli artisti, l'anima del popolo stesso come vibrante in uno sforzo colossale, lasciò la sua impronta, son forse tutte macerie?

Queste che paiono incorruttibili, indelebili cose, sono dunque anch'esse sparite?

Se un più vivo senso di umanità accendono nell'animo le vite umane sì miseramente troncate, non meno dolorosa traccia segna la scomparsa di quelle opere cui si legava l'anima della città.

Ho cercato di avere esatta notizia di ciò che con opera infaticabile si è tentato a favore dell'arte.

Prima il Salinas e poi il Columba, che si è trattenuto a Messina per più mesi, hanno esplorato attentamente le macerie.

E pel primo il Museo in S. Gregorio, donde i pompieri di Palermo trassero in salvo il celebre trittico di Antonello. Questo, salvo due fenditure longitudinali (che per fortuna non toccano i visi), è guasto solo nei due pennacchi con Maria e l'arcangelo annunziante.

La prima sala della Pinacoteca in cui precipitò il tetto e tutto il piano superiore, conteneva grandi dipinti contemporanei e moderni di soggetto storico, per i quali non era il caso di tentare il pericolosissimo salvamento, mentre furono dalla stessa sala tirati fuori, scoperchiando i tre armadi che li contenevano, i vasi e i manoscritti miniati.

Nella saletta d'accanto erano le stampe di Aloysio Juvara, che furono in parte salvate, alcune protette dalle cornici e dai cristalli, altre però macerate dalla pioggia che per più giorni imperversò su tutto.

La sala dello Scilla fu la più danneggiata fra tutte: solo alcuni brani di quadri, studi di fiori e frutta ed illustrazioni alle sacre scritture poterono salvarsi. Il celebre "J. Ilarione in braccio alla morte,, fu talmente danneggiato che solo un brano con alcune costole della Morte lo fa riconoscere. Frantumati e ridotti in polvere, molti dei quadretti su vecchia tavola del sec. XV e XVI che erano nella saletta avanti a quella del trittico Antonellesco, ma salvo il quadro attribuito al De Saliba.

Nelle sale in fondo furono salvate le cose più notevoli, come un Caravaggio e un quadro fiammingo del sec. XVIII.

Delle chiese della città se ne sono esplorate ben 95. I quadri dell'Oratorio della Pace sono tutti salvi, fra l'altro il S. Simone e Giuda di Antonello Rizzo e il preteso Anemolo.

Il quadro dell'Alibrandi che formava l'orgoglio dei messinesi fu prima largamente sfregiato dalle travi che gli strisciarono sopra cadendo dal tetto, poi precipitò in taglio sull'altare e il muro che gli fu sopra lo frantumò in ben 260 pezzi.

Eppure, mi diceva il Columba, si tenterà di conservarlo.

In S. Lucia dell'Ospedale s'è salvato il quadro della Madonna con santi di Antonello Rizzo, unico che rimanga dei suoi firmati.

Salvi sono diversi quadri del Barbalonga, del Guinaccia, del Rodriguez, mentre andarono perduti la Madonna del Carmine del Guercino, e un preteso Rubens in S. Francesco dei Mercanti.

E salva la Pietà dello Spagnoletto, nella chiesa di Gesù e Maria.

Gli affreschi del Paladino a Montevergini, notevoli per gli arditissimi scorci, furono perduti, mentre qualche composizione degli affreschi di S. Francesco, è salva.

È salva la Madonna delle Frutta in S. Maria delle Scale, e la Natività del Bonanno.

Della Cattedrale potranno ricostruirsi forse i due magnifici portali, e forse è ancora ricuperabile la parte superiore della fontana del Montorsoli. Date le difficoltà di custodia dei primi giorni più di qualche frammento fu portata via dagli avidi di ricordi, ciò che renderà più difficili le ricostruzioni.

Il materiale raccolto è finora depositato in una capanna negli

PINACOTECA VATICANA — Sala di Raffaello

orti vicino S. Gregorio e nella capanna del dazio in S. Maria d'Alemanna.

Si spera, quando si potrà ricostruire il muro posteriore del Teatro, di conservare in più largo e più sicuro luogo tutte le opere ed anche esporne qualcuna.

Il lavoro continua indefesso, sotto la guida del Salinas e del Columba. V. F. A.

CORRIERE DA BERLINO

Nelle grandi sale della nostra *Accademia dell'Arte* è esposta per poche settimane una serie di quadri che si trovano nelle collezioni private di Berlino e dei membri del Kaiser Friedrich Museum Verein; ma solamente ritratti.

Dopo l'effetto enorme e forse troppo esagerato che avevano fatte le tele della scuola inglese del settecento, esposte qui un anno fa per celebrare il cinquantesimo genetliaco dell'imperatore Guglielmo, pareva utile e giusto di mostrare come sia trattato il tema del ritratto nelle scuole del quattrocento fino al seicento, tanto del Sud che del Nord.

A me pare che questa nuova esposizione, che contiene solamente quadri di proprietà privata, rilevi più qualità che tutte quelle tele inglesi. Le sale mostrano 151 quadri: pochi pezzi di "natura morta,, sono mescolati ai ritratti. Sono 24 collezioni private, che hanno mandato i loro lavori; nomino i Signori Arnhold, von Dirksen, Ganz, Hark, von der Keydt, von Dutv. Raffaello qui s'avvicina più che mai alla maniera di Sebastiano talchè diversi critici attribuiscono una tavola a questo pittore. Bene rappresentata è la scuola fiorentina del cinquecento colle opere di Pontormo, Bugiardini, Bacchiacca, Bronzino. Più splendidi i pezzi della scuola veneziana; troviamo due Tiziano, quattro Tintoretto, Veronese, Bordone, Sebastiano del Piombo, Licinio, Lazzaro Bastiani e Tiepolo. Peccato che del seicento solamente due nomi sian rappresentati: Maratta e lo Strozzi.

Speriamo che anche in questa cerchia di collezionisti inclinati fin ad ora specialmente all'arte primitiva, l'arte del Seicento sia più stimata, che, specialmente nel ritratto, produsse tante opere delicate. Oltre gli Italiani sono rappresentati nell'esposizione anche tutte le altre scuole: tedesca, fiamminga, olandese, francese e spagnuola. Non meno di 9 Rembrandt, 7 F. Hals, 4 Goya si trovano. Restava esclusa la collezione del signor von Hauffmann, perchè non era membro di questo circolo, che contiene Heyl, Hollitscher, Huldschinsky, Koppel, F. e R. von Mendelssohn, Rosenberg, Ed. Simon, I. Simon, A. Wenbach e la Signora Hainauer. La maggior parte di questi collezionisti è a Berlino. Comincia la serie con diversi pezzi del quattrocento italiano: una testa d'un giovine con capelli lunghi, tutto in nero e grigio di Botticelli (proveniente dalla collezione di Leuchtenburg a Pietroburgo, ora qui dal Signor Ed. Simon); un'altra nella maniera di Giovanni Bellini ed una testa d'una donzella creduta di Cima da Conegliano, ma molto più tarda ed un dettaglio d'una tavola di Budapest, forse il ritratto d'una cortigiana, perchè il petto è nudo. Il capolavoro dell'esposizione è il ritratto di Giuliano de' Medici, dipinto da Raffaello a Roma e copiato da Bronzino nella bella nota tavola degli Uffizi. Questa tavola si credeva un tempo uno splendido ritratto della scuola tedesca ed italiana. Peccato che non siano esposti i busti in marmo e in bronzo ed i rilievi che qui a Berlino si trovano.

Venti anni prima non sarebbe stata possibile una esposizione in questo ramo. Ora W. Bode riusciva ad eccitare l'amore per l'arte antica e a riunire nel suo Kaiser Friedrich Museum Verein tutti questi amatori, che aiutano il museo nel fare acquisti subiti e cari, ma che hanno anche occasione di arricchire le proprie collezioni. Speriamo che anche la nostra aristocrazia incomincierà a partecipare a questo andazzo lodevole.

PAUL SCHUBRING.

BIBLIOGRAFIA

A. CHIAPPELLI. — *Note critiche al nuovo libro della Signora Maud Cruttwell sulle pitture delle chiese e minori collezioni fiorentine.* — In questo opuscolo estratto dalla *Rivista Fiorentina* l'A. addita le deficienze, le mende della guida che la signora Cruttwell pubblicò nello scorso anno.

E. MAUCERI. — *Piccola arte siciliana* (estr. dal Monatsheften für Kunstwissenschaft); tratta delle figurine di terracotta fatte da Giovanni Buongiovanni di Caltagirone (1762-1842) e dai suoi successori.

Siena Monumentale. - Anno III - Fasc. II e III. — In questi due fascicoli sono belle tavole con *Il facciatone del Duomo.* — *Motivi decorativi del Palazzo Pubblico.* — *Abside di S. Clemente dei Servi.* — *Cappella dei Nove* (palazzo pubblico). — *Vedute di campanili.* — *Vicolo di S. Paolo.* — *Fonte Ovile.* — *Casa di S. Caterina.* — *Chiesa di S. Ansano.* — *Corte della Casa di S. Caterina.*

E. P. VICINI. — *Di un'antica ancona dell'altare maggiore della Cattedrale di Modena.* - Ravagli-Modena. — Secondo lo scrittore, esisteva già nel Duomo di Modena una tavola fatta nel 1352 dal pittore, quasi sconosciuto, Nicolò Patecchi, surrogata poscia da una ancona in terracotta e quindi scomparsa.

L'ARTE — (Anno XII - Fasc. II)

G. FRIZZONI. *Di alcune opere d'arte nel Comune di Rapallo.* Due sono i dipinti che il Frizzoni particolarmente illustra: l'uno un "Cristo crocefisso con due frati e un devoto,, in S. Michele presso Rapallo, di mano del Van Dyck che lo avrebbe dipinto pel patrizio genovese Franceso Orero, l'altro "Miracolo di S. Antonio,, nella chiesa di S. Francesco in Rapallo, di Luciano Borzone pittore seicentista poco noto. — GINO FOGOLARI. *Domenico Pellegrini, ritrattista veneziano.* Questo artista, nato a Bassano nel 1759, lavorò a Londra ove passò ben dieci anni, a Lisbona, a Roma e a Venezia, lasciando in ogni luogo ritratti dei quali alcuni sono riprodotti quà, come quello del celebre incisore Bartolozzi (nell'Accademia Veneziana), di W. Huntington (Londra N. P. G.) il proprio (Accademia di S. Luca Roma) che rivelano un artista vigoroso, di una tempra speciale e propria, sebbene in molti suoi lavori si trovi l'influsso della scuola inglese e veneziana. — G. ZAPPA. *Note sul Bergognone.* Con sottili esami e con raffronti non tutti convincenti, l'A. cerca di stabilire i varii periodi dell'attività dell'artista lombardo, dopo il cosí detto periodo grigio di cui già parlò in un precedente articolo: quello di trasformazione in cui si manifestano elementi leonardeschi, e finalmente l'ultimo nel quale le tinte si fanno più cupe e pesanti e che si chiude coll'Assunzione di Brera e l'affresco di S. Simpliciano in Milano. Se il dotto scrittore di quest'articolo fosse stato meno diffuso nella sua esposizione, meno fiorito nel suo linguaggio, forse l'insieme avrebbre guadagnato in chiarezza. — A. NEOUSTROIEFF. *La crocifissione di S. Gimignano nel Museo I. dell'Ermitage.* La tesi qui svolta non è nuova ma è svolta con grande copia di argomenti e di confronti, i quali servono a dimostrare come l'autore del trittico già in S. Gimignano, e ora nella galleria imperiale di Pietroburgo non sia già Raffaello ma, e in ciò la critica odierna è concorde il Perugino. — C. MATRANGA. *Nuovi documenti su Antonello Gagini.* Sono pubblicati qui nella loro integrità i documenti relativi ad una lite fra il Gagini ed un dipintore di statue, Lorenzo Guastapani, dai quali scaturiscono notizie interessanti le opere dello scultore e il modo come le componeva.

BOLLETTINO D'ARTE — (Fasc. VI)

L. SERRA. *Gli affreschi della rotonda di S. Giovanni a Carbonara.* — Studiando le pitture murali che ornano la cappella di Ser Gianni Caracciolo dovute, quelle in basso a un mediocre artista meridionale Perinetto, e quelle più in alto e della cupola a Leonardo da Besuccio, l'A. trova con ragione somiglianze fra queste ultime e quelle della cappella della Regina Teodolinda nel Duomo di Monza, onde ritiene che Leonardo subì influssi lombardi. — H. GEISENHEIMER. *Gli arazzi nella sala dei Dugento a Firenze.* Breve storia documentata delle tappezzerie ordinate da Cosimo de Medici, per decorare la Sala dei Dugento, alla manifattura degli arazzi da lui fondata. — CARLO GAMBA. *Una copia del "Noli me tangere,, di Michelangelo.* È questa un quadro che trovasi nei magazzini degli Uffizi e riproduce un soggetto già disegnato da Michelangelo sopra un cartone che servì anche al Pontormo.

AMBROSIANA

BIBLIOTECA
PINACOTECA
MUSEO SETTALA

CODICI – MANOSCRITTI
AUTOGRAFI - MINIATURE

TELE E TAVOLE DIPINTE: Leonardo da Vinci - S. Botticelli - B. Luini - Borgognone - Bramantino - A. Solari - Tiziano - B.Veneto - Bassano - B. Veronese - - Tiepolo - Moroni - Barrocci - G. Reni - G. Hamilthon - Huisum - Brueghel - R. Mengs - Rottenhammer.

DISEGNI: Raffaello Sanzio - Leonardo Da Vinci - G. A. Boltraffio - B. Luini - G. Ferrari - A. Duerer.

STAMPE: Primitivi tedeschi, Francesi, Italiani, Legni, Prove a colori - Bulinisti - Acqueforti italiane contemporanee.

La BIBLIOTECA e la PINACOTECA si possono visitare: nei mesi *Marzo-Ottobre* dalle ore 10 alle 16 nei giorni feriali e dalle 13 alle 16 nei giorni festivi. — Nei mesi *Novembre-Febbraio* dalle ore 10 alle 15 nei giorni festivi e dalle 13 alle 15 nei giorni feriali.

Il MUSEO SETTALA si può visitare con lo stesso orario nei giorni di Mercoledì, Venerdì e Domenica. — Il biglietto d'ingresso costa:

Lire 1,00 nei gioni feriali e cent. 20 nei giorni festivi.

MUSEO POLDI-PEZZOLI

MILANO VIA MORONE 10

PIER DELLA FRANCESCA

PINACOTECA QUADRI ANTICHI E MODERNI SCULTURE STOFFE TAPPETI ARAZZI E MOBILI DEL RINASCIMENTO OREFICERIE SMALTI BRONZI PORCELLANE VETRI ANTICHI SOFFIATI DI MURANO E VETRI ROMANI ARMI E ARMATURE ITALO-GRECHE E DEL RINASCIMENTO ECC. ECC.

ORARIO
INVERNO DALLE 10 ALLE 16
ESTATE DALLE 9 ALLE 16
I GIORNI FESTIVI DALLE 9 ALLE 12

ENRICO BERTARELLI

INDIA

IMPRESSIONI DI VIAGGIO

PREFAZIONE DI
FERDINANDO MARTINI

CON 185 ILLUSTRAZIONI INTERCALATE, 20 TAVOLE FUORI TESTO ED UNA CARTA GEOGRAFICA

1909
ALFIERI & LACROIX
MILANO

Recentissima pubblicazione

Un magnifico volume in 8° grande di 245 pagine con 185 illustrazioni intercalate, 20 tavole fuori testo a colori ed una carta geografica. Pubblicato in numero limitato di esemplari a favore del costruendo

ASILO DI GALBIATE.

Rilegato in tela inglese pesante

PREZZO LIRE DIECI

Franco di porto nel Regno.

Inviare cartolina vaglia agli editori

ALFIERI & LACROIX
MILANO

STABILIMENTO·per
·le·RIPRODVZIONI
·FOTOMECCANICHE·
·in·genere·

G. W. Forbes.

Pubblicazione mensile. Conto corrente colla Posta.

·RASSEGNA· ·D'ARTE·

·DIRETTA·DA·

·GVIDO·CAGNOLA·

·E·FRANCESCO·MALAGVZZI·VALERI·

·DIREZIONE·ED·AMMINISTRAZIONE·
·MILANO·VIA·CARLO·DE·CRISTOFORIS·6·

·ABBONAMENTO·ANNVO·
·MILANO·L·18·· NEL·REGNO·L·20·· ESTERO·L·23·
·VN·NVMERO·SEPARATO·L·2·

·ALFIERI·&·LACROIX·MILANO·

Montalti. 908

Anno IX

RASSEGNA D'ARTE

MCMIX

ESCE UNA VOLTA AL MESE IN FASC. DI 16-20 PAGINE CON RICCA APPENDICE DI CRONACA, CORRIERI, VENDITE, ECC.

ABBONAMENTO ANNUO:
MILANO L. 18 - NEL REGNO L. 20
ESTERO L. 23
UN FASCICOLO SEPARATO L. 2

OGNI FASCICOLO RECA OLTRE AD UNA CINQUANTINA DI INCISIONI INTERCALATE PARECCHIE TAVOLE FUORI TESTO

A coloro che ci faranno rimessa dell'importo abbonamento alla "RASSEGNA D'ARTE" più Lire DUE invieremo in dono semigratuito la nostra splendida riproduzione tricromica del

CENACOLO VINCIANO

Koh-i-Noor

Il lapis più caro, più economico, più perfetto

La Ditta

L. & C. Hardhmuth

Fabbrica di Lapis
ed Articoli di Cancelleria

MILANO
4 — Via Bossi — 4

Spedisce a chi ne fa richiesta, un opuscolo illustrato con tutte le spiegazioni sulla fabbricazione dei lapis.

Tutti gli articoli della Casa sono in vendita presso le principali Cartolerie del Regno.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX LUGLIO 1909 N. 7.

Ugo Nebbia — Emblemi e raffigurazioni ducali nel Duomo di Milano.

Giorgio Bernardini. — La nuova Galleria Vaticana *(continuazione e fine vedi numero precedente).*

Giulio Natali — Un affresco di Luca Signorelli scomparso?

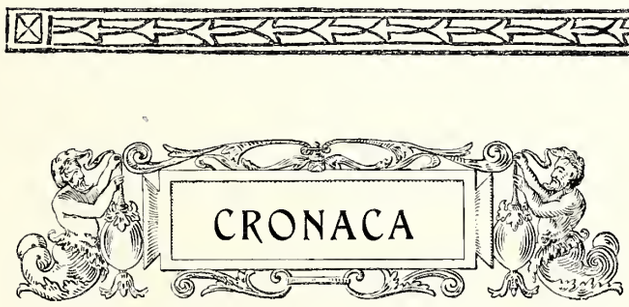
I. Vavasour Elder — Un affresco inedito di Pietro Perugino.

Guido Marangoni — Il "Sant'Andrea,, di Vercelli. Intorno alle asserite sue origini inglesi.

TAVOLA FUORI TESTO — Duomo di Milano - Ritratto di Gian Galeazzo Maria Sforza.

NOTIZIE — Due notevoli avvenimenti artistici pavesi. - Il ritorno di un gran quadro antico in Italia. - Trento ad Alessandro Vittoria. - I quadri del re del Belgio. - Le onoranze al prof. Luigi Cavenaghi.

CRONACA — RECLAMI DEGLI STUDIOSI — BIBLIOGRAFIA — DALLE RIVISTE, ECC. ECC.



ITALIA

PADOVA. — **Un ritratto di Donatello.** — Il bollettino ultimo del Museo civico di Padova reca, a firma del direttore prof. Andrea Moschetti, una notizia interessante per gli appassionati d'arte. Finora si riteneva che esistesse un solo ritratto di Donatello, quello conservato dal Museo del Louvre, opera di Paolo Doni; ora invece è accertato che ne esiste un altro nel Museo di Padova. È questo una piccola tavola di faggio che dovette far parte di un' antica copertura di manoscritto. Il prezioso dipinto, prima di appartenere al Museo, formava parte della collezione messa insieme da Antonio Chiazza al principio dello scorso secolo. Si ritiene che provenga da qualche pinacoteca monacale.

PAVIA. — **Per la demolizione dell'ex-chiesa di S. Agata.** — È finita la causa intentata dal Ministero della Pubblica Istruzione contro l'industriale rag. Gaetano Curti, accusato di aver demolito, senza permesso, l'ex-chiesetta di Sant'Agata, la cui costruzione risaliva al VII secolo, e di non aver denunciata la scoperta di un affresco rinvenuto durante la demolizione dell'edificio: affresco che fu poi venduto ai fratelli signori Grandi di Milano.

Il rag. Curti a sua difesa disse di aver fatto demolire la ex-chiesetta - da lui comperata libera da ogni vincolo - volendo costrurre una casa ad uso abitazione e d'aver fatta regolare domanda all'autorità municipale ottenendo la necessaria autorizzazione. Durante i lavori, due funzionari dell'ufficio regionale dei monumenti si recarono sul luogo, ed il rag. Curti fece sospendere per otto giorni ogni lavoro, in attesa della annunciata visita della Commissione.... la quale non comparve. Il rag. Curti disse poi di non aver «denunciato» il frammento di affresco rinvenuto nella ex-chiesetta perchè varî competenti negarono al frammento stesso ogni valore artistico (!?)

Malgrado che il P. M. chiedesse la condanna dell'imputato al minimo della pena, il Tribunale ha assolto il rag. Curti per inesistenza di reato.

ROMA. — **Per la passeggiata archeologica di Roma.** — Il *Giornale d'Italia*, a proposito dei lavori per la passeggiata archeologica, scrive che i vecchi muricciuoli che rinserravano la strada di San Sebastiano sono finalmente caduti dall'arco di Costantino a Porta San Sebastiano. Il piccone lavora con grande fervore e tra breve sparirà anche l'oscura e stretta via di S. Gregorio tra l'Orto Botanico e la chiesa, e sarà sostituita da una larga via: tra qualche tempo, appena finite le demolizioni nel Borghetto del Moletta, tornerà alla luce il Circo Massimo con la sua estremità meridionale sud. La demolizione di una casa poco lungi dal Moletta scoprirà i ruderi del muro così detto di Servio Tullio. È stato pure demolito il palazzetto Vignola, che sorgeva alle falde dell'Aventino, ed il gruppo di case che costituiva l'osteria di Porta Capena e la torre.

ROMA. — **Per la passeggiata archeologica di Roma - Consigli e proposte del prof. Boni.** — Il 14 giugno tennero seduta la Commissione reale per la zona archeologica e il Consiglio Superiore alla direzione generale delle antichità e belle arti.

Intervenne il Comm. Boni, direttore degli scavi del Palatino e del Foro Romano, ricordando ai colleghi come mesi fa, in una seduta della commissione reale, occupandosi della zona espropriata per la Passeggiata, egli avesse presentato uno schedario dei monumenti menzionati dagli autori classici, medioevali e del Rinascimento, nonchè le topografie di quei luoghi: facendo speciali raccomandazioni per due casine del Rinascimento, proponendo di utilizzare la villetta quattrocentesca del cardinale Bessarione per la custodia della zona, e quella bramantesca e classicizzante per l'ufficio dei lavori e il ricovero dei piccoli oggetti rinvenuti negli sterri.

Il comm. Boni chiuse il suo discorso ricordando i monumenti augustei che sorgevano all'imbocco delle vie Appia e Flaminia e concluse che in questa zona sacra non bisogna seppellire definitivamente con selciature e marciapiedi moderni, nè squarciare con fognature e collettori stradali quelle sacre reliquie dell'Urbe Antica, come anni or sono il nuovo fognone di via dei Cerchi veniva tagliato nelle murature imperiali asportando due mila metri cubi di gradini del Circo Massimo.

L'on. Guido Baccelli, presidente della Commissione Reale, dichiarò che tali proposte erano in tutto e per tutto conformi alle sue intenzioni, promettendo al Boni ogni possibile aiuto nell'attuarle.

Il Consiglio superiore delle Antichità votò quindi un plauso alla Commissione Reale augurandosi che per il 1911 possano essere esumati i monumenti insigni di Porta Capena.

ESTERO

AIA. — **Esposizione.** — Assai copiosa è riuscita la mostra di arte antica industriale nella capitale olandese. Vi si veggono argenti, vetri, mobili, porcellane, trine ed altri molti preziosi oggetti.

LONDRA. — **Una collezione di quadri venduta per 925.000 lire.** — Nella famosa agenzia di vendita d'opere d'arte, Christie, fu venduta all'asta la collezione dei quadri del defunto signor John Milburd, che comprendeva una straordinaria varietà di quadri inglesi e francesi. La collezione fu ceduta per L. 925.000. La metà di questa somma fu spesa da privati speculatori per l'acquisto di un Gainsborough, un Lawrence, tre Corot, un Jack, un Hoppner. Un quadro di quest'ultimo fu venduto per 135.000 lire. Un quadretto del Gainsborough fu pagato 73.000, e un piccolo ritratto del Lawrence 48.000 lire.

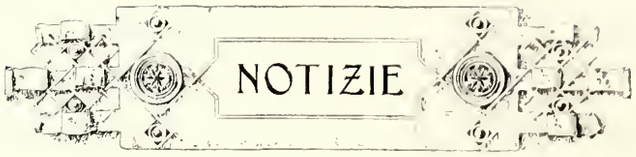
MADRID. — **Nuovo Museo.** — Per iniziativa del Re di Spagna e ad opera dell'Accademia Reale di belle arti, avendo un ricco amatore d'arte ceduto allo Stato la casa in Toledo già abitata dal Greco, essa sarà trasformata in un Museo che conterrà opere del celebre pittore.

MANNHEIM. — **Esposizione.** — Nel castello di questa città si è organizzata una mostra di ritratti in miniatura eseguiti fra il secolo XVIII e la prima metà del XIX. Essa appare specialmente interessante perchè concorsero a formarla le principali raccolte private germaniche poco note al pubblico.

PARIGI. — **Vendita.** — Nei primi giorni del mese di Giugno ebbe luogo l'asta della raccolta Doisteau molto importante per quadri e oggetti d'arte francese del settecento. Nel catalogo figurano i nomi di Boucher (Venere e Vulcano) Fragonard (Ritratto-Visitazione) Greuze (ritratti) Largillière, Van Loo, Watteau, Perronneau, ecc. Mobili scolpiti, tappezzerie, bronzi di stile Luigi XV e Luigi XVI, sculture in marmo e in terra cotta formavano questa rara collezione ora dispersa.

A proposito di vendite, quella di stampe antiche già appartenenti al sig. Alberto Hubert fruttò, come si apprende dal "Bulletin de l'Art,, quasi novecentomila franchi. Due sole stampe di Rembrandt si pagarono 132.500 franchi.

VERSAILLES. — **Palazzo.** — Saranno presto esposti al pubblico in questa residenza tappeti e arazzi preziosissimi conservati già nel Garde-Meuble.



Due notevoli avvenimenti artistici pavesi. — Due notevoli avvenimenti artistici hanno allietato nel mese di maggio Pavia: il compiuto ripristinamento della Basilica di S. Teodoro e l'inaugurazione della prima *Esposizione d'arte pavese contemporanea.*

Il restauro della Basilica di S. Teodoro (ricostruita, pare, come tutte le antiche chiese pavesi, nella prima metà del secolo XII) cominciò nel 1887 per merito del Dr. C. Zuradelli, uno studioso della storia cittadina. Ma soltanto nel 1904 gravi lesioni manifestatesi nella parte meridionale del tempio determinarono l'inizio dei lavori d'un restauro sistematico, eseguito sotto la direzione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, e testè felicemente compiuto. Ora la Basilica di S. Teodoro è, dopo S. Michele e S. Pietro in Ciel d'oro, la più bella chiesa di stile lombardo che Pavia possegga; ma per la ricchezza e la varietà de' suoi affreschi (XIV-XVI sec.) è senza confronto in questa città. Speriamo di poterne pubblicar presto una compiuta illustrazione, tanto più che quelli affreschi sono in gran parte inediti.

Con un discorso del prof. Giulio Natali, presidente della Commissione ordinatrice, fu inaugurata il 23 maggio la prima *Esposizione d'arte pavese contemporanea*, promossa dalla giovine ma già rigogliosa *Associazione pavese dei giornalisti.* L'esposizione contemporanea è riuscita degna, non che di Pavia, d'una grande città. La Commissione ordinatrice intendeva raccogliere anche in una *mostra retrospettiva* le più significative opere di artisti pavesi o formatisi a Pavia nel secolo XIX, tra i quali ve n'ha di veramente grandi, come il Carnevali, il Faruffini, il Cremona. Ma ristrettezza di tempo e di spazio l'ha costretta a raccogliere soltanto (cosa finora intentata e da molti anni desiderata) le opere del pittore e patriotta Pasquale Massacra, morto di ferro austriaco nel 1849. Ottenute dal Municipio le opere che si conservano nelle pinacoteche del Museo Civico e della Civica Scuola di pittura, dalla nobile signora Maria Marozzi il *Ricciardino Langosco* e il *Fra Jacopo Bussolaro*, dalla Fabbriceria di S. Michele la *Madonna di S. Siro*, altre opere da privati, si è reso possibile lo studiare, quasi completamente, le opere del più popolare dei pittori pavesi. Il che farà il prof. Giulio Natali, che ha ordinato la *Mostra Massacra* e ha trovato nuovi documenti sul pittore morto a trent'anni.

MILANO. — **Il ritorno d'un quadro antico in Italia.** — Giorni sono è giunta da Londra alla Galleria di Brera, a Milano, in ottime condizioni, un'ampia pala d'altare che in Italia era stata dipinta 396 anni fa e che poi, otto lustri fa all'incirca, era sparita per finire a Londra, nella celebre raccolta privata di lord Ashburton. Poichè trattasi di un quadro che, oltre al valore artistico, ne ha uno di storia grandissimo, perocchè contiene i ritratti degli antichi signori di una terra nostra — degli Sforza, signori di Pesaro, — questo ritorno va considerato come una buona fortuna.

Fu ventura che alla morte di lord Ashburton la sua galleria venisse posta all'asta, smembrandosi quindi per opera degli antiquari, consentendo anche all'Italia qualche acquisto di ciò che in passato aveva clandestinamente emigrato dalle nostre chiese, dai nostri conventi, dai piccoli paesi.

Quest' ultimo acquisto, l' ancòna pesarese, non costò che 3800 lire. Il direttore della pinacoteca di Brera, dott. Modigliani, riuscì a stabilire, per mezzo di fotografie, l' identità della pala in parola e ne propose l'acquisto al Ministero dell'Istruzione. Si presentava di un interesse speciale tale ricupero, dal momento che le gallerie milanesi non possedevano alcun dipinto del maggiore dei da Cotignola, Girolamo Marchesi, mentre possedevano opere notevoli e caratteristiche di Francesco e Bernardino Zaganelli, i quali, insieme al Marchesi, formano quel gruppo di maestri fiorito nel cinquecento, noti più che pel casato, pel paese dove ebbero la luce: Cotignola.

I quadri del Marchesi sono oggidì rari. Questo di cui ci occupiamo, che colmerà una lacuna a Brera, ha poi un interesse forse maggiore di tutti gli altri dello stesso artista, inquantochè, appartenendo alla sua prima maniera, vi è in esso uno schietto carattere di sincerità. Il Cotignola è ancora qui tutto romagnolo, seguace delle forme del Francia e del Palmezzano, mentre più tardi l'arte sua si lascerà compenetrare da quel *raffaellismo*

che si diffuse per le Romagne e nell'Emilia dopo l'arrivo a Bologna della Santa Cecilia dell'Urbinate.

Il quadro, alto quasi tre metri e mezzo, fu eseguito per la chiesa di S. Maria delle Grazie di Pesaro, d'incarico di Ginevra Tiepolo moglie dello Sforza signore di Pesaro. Questa gentildonna aveva fatto un voto prima del suo matrimonio con lo Sforza, mentre questi era ancora profugo e Pesaro era del Valentino: ed il quadro è appunto un *ex voto*. Al basso infatti leggesi: JVNIPERA SFORTIA PATRIA A MARITIO RECEPTA EX VOTO. P. MDXIII. Una delle due sante inginocchiate al basso dell'ancòna sarebbe appunto il ritratto della povera Ginevra. Accanto a lei è un bambinetto pregante con le manine giunte, il piccolo Costanzo Sforza, figliuolo di Ginevra morto nel 1512. Vedova presto del marito e orbata dal fantolino, Ginevra si fe' monaca terziaria col nome di suor Gerolama. La tela, terminata semicircolarmente, reca in alto la mezza figura del Redentore tra una gloria di angeli, e subito sotto vi è l'immagine intera della Vergine che sale al cielo, fiancheggiata da un santo vescovo mitriato e da San Gerolamo.

Sull'autenticità del dipinto non vi ha alcun dubbio, anche perchè esso è firmato *Jerouimo Cottignolensio*.

Il Milanesi, nelle sue note all'edizione del Vasari, parla di questo quadro come esistente sempre nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Pesaro: il Cavalcaselle invece lo descrive come formante parte della pinacoteca Ashburton. Tenendo a mente l'epoca delle due pubblicazioni, si può stabilire che la pala dovrebbe essere stata sottratta all'Italia intorno al 1870.

Intanto c'è da rallegrarsi del ritorno fra noi di questo superbo e ben conservato documento dell'arte nostra e della nostra storia; ed anche da rallegrarsi perchè le Gallerie di Brera riescirono così a completare la rappresentanza artistica dei Cotignolesi, il maggiore dei quali fino a ieri non vi figurava. *a. c.*

Trento ad Alessandro Vittoria. - Domenica 30 giugno venne inaugurato in Piazza della Posta a Trento un monumento ad Alessandro Vittoria che nella fiera città italiana ha avuto or sono quattro secoli i natali. Alla cerimonia intervenne una rappresentanza della città di Venezia. Scoperto il monumento, opera riuscita dello scultore Ed. Rubino, Adolfo Venturi tenne nel salone della Filarmonica una conferenza illustrando la vita e le opere di Alessandro Vittoria, chiamato a rappresentare l'ultimo sfolgorare dell'umanesimo, l'ultima ora di gaudio, il fasto e la magnificenza della regina dell'Adriatico.

Il monumento che Trento ha innalzato a questo suo figliuolo sorge sopra un largo basamento di marmo trentino a due ripiani; sopra di questo uno zoccolo pure finemente lavorato porta imponente ed austera la statua del Vittoria.

La statua fusa in bronzo, rappresenta lo scultore; il piede destro si spinge un po' all'innanzi, mentre il sinistro rimane alquanto discosto, la destra si eleva verso la fronte, la sinistra brandisce il martello a mezz'aria; la fronte che riproduce fedelmente i lineamenti dei Vittoria sta ritta e maestosa.

La figura dell'artista è vivace, nè meno perfetto è il giuoco dei panneggiamenti intorno al corpo robusto e possente la cui perfetta ed armonica anatomia si intravede. Lo scultore, chiuso nell'ampia veste da lavoro, è in piedi; la mano serra energicamente il martello; la destra elevata in un gesto magnifico esprime la compiacenza d'una serena visione artistica.

Lo zoccolo del monumento è opera di due scultori trentini, Davide Rigatti e Giuseppe Dalle Aste; è formato da un robusto tronco slanciato, che appare sostenuto a ciascuno dei lati da una cariatide. Sopra le cariatidi corre una ghirlanda che s'intreccia con lo stemma di Trento e di Venezia.

Sul lato anteriore del monumento sta scritto il nome di *Alessandro Vittoria*, ai due lati attigui si legge su d'uno: *Nato a Treuto MDXXIX* e sull'altro: *Morto a Venezia MDCVIII;* sul lato posteriore spicca questa scritta: *Al grande scultore i cittadini nel 3° centenario della sua morte.*

Il monumento ad Alessandro Vittoria a Trento. *(Fot. G. Brunner)*

I quadri del Re del Belgio. - Finalmente ci è dato sapere qualcosa di concreto, da un tecnico, sui cosidetti tesori d'arte venduti in questi giorni dal Re dei Belgi. La stampa europea ha trovato subito in quella vendita materia per discussioni più o meno politiche, per digressioni giuridiche, per pettegolezzi, sulle ragioni che avrebbero indotto re Leopoldo a quella vendita: ma, «more solito», si è ben guardata dal procurarsi da fonte attendibile notizie sull'importanza intrinseca, artistica dei quadri venduti.

Ciò a cui non ha pensato nessun altro giornale ha fatto il «Marzocco» che ha pregato A. J. Wauters di Bruxelles, l'insigne critico d'arte, l'acuto studioso della scuola fiamminga, di inviargli notizie precise sulle opere d'arte vendute.

Sulla base dell'articolo dello scrittore belga e delle poche riproduzioni conosciute possiam dire liberamente e serenamente il nostro pensiero ch'è qualche po' diverso da quello del Wauters, pel fatto forse che lo scandalo — diciam pure la parola, triste ma esatta — di un Re che vende tesori d'arte di un carattere nazionale, non è avvenuto in casa nostra.

L'opera di maggior importanza è il «Miracolo di San Benedetto» del Rubens che il Re aveva acquistato alla vendita Tencé nel 1881 per lire 177.000. È una composizione di molto effetto, più attraente per la facilità con cui è concepita e condotta che per la profondità. È di quel genere piuttosto ampolloso ed enfatico che il Rubens amò qualche volta e a cui appartengono anche il «Sant'Ignazio» di Vienna, la «Deposizione» di Pietroburgo, la «Madonna circondata dagli angioli» del Louvre nella quale il pittore espose una ridda di corpi nudi e rosei di fanciulli, la maggior parte volgenti il dorso allo spettatore.

A Rubens appartengono — nella collezione venduta dal Re — uno studio di due teste di leoni (che Lopoldo I aveva pagate 80 ghinee) e uno schizzo di un soggetto sacro che era stato portato di Spagna da Giuseppe Bonaparte. Un ritratto e una «Santa Teresa» attribuiti a Rubens sono invece copie della sua bottega. Fra i quadri in vendita era un ritratto di Van Dyck rappresentante lo scultore François Duquesnoy: dietro sollecitazioni del Wauters stesso la Direzione del Museo di Bruxelles ottenne di

acquistare il prezioso ritratto per 150 mila lire. Era stato acquistato nel 1833 per soli 956 franchi. Il ritratto interessa anche nei perchè fu eseguito probabilmente nel 1623 a Roma, dove il Duquesnoy e Van Dyck si trovarono insieme.

Della scuola olandese son due fra i migliori dipinti della collezione reale: un paesaggio dell'Hobbema, un «Noce de village» di Jean Steen, vivacissimi.

V' appartengon pure diverse opere di minor conto fra le quali una figura attribuita a Rembrandt che il Wauters non descrive.

La scuola italiana è rappresentata da un tesoro, come lo chiama lo scrittore belga: una Madonna in veste rossa e mantello azzurro reggente il Bambino, seduta in alto trono dietro il quale due angeli stendono una stoffa di broccato: dinnanzi al trono son due angeli musicanti. È opera del Beato Angelico.

Il prezioso dipinto — alto m. 1.05, largo 0.56 — appartenne alla principessa Carlotta, prima sposa di Leopoldo I; e il Re lo aveva trasportato, insieme agli altri quadri antichi, nel suo castello di Laeken «di cui era la perla». Non ne abbiamo sott'occhio riproduzioni: a giudicare dalla descrizione che ne dà il Wauters il quadro potrebbe appartenere, come quello di analogo soggetto della galleria di Perugia, al primo periodo dell'attività del dolcissimo pittore, anteriormente la 1418. Le sue opere di quel tempo son molto rare: ed è un vero peccato che quel dipinto non abbia potuto far ritorno in Italia. Ma quale corrispondente di laggiù s'è preoccupato di avvertire un giornale italiano che un quadro dell'Angelico poteva essene accaparrato per una nostra galleria pubblica o privata? Ben altra attrattiva che questa offrivano i pettegolezzi del retroscena della vendita!

Della collezione di Re Leopoldo faceva parte un altro quadro di scuola italiana: l' «Amore incatenato» dell' Albani. Ma si trattava d'opera di poca importanza. Della scuola francese facevan parte, nella stessa collezione, una tela del Delacroix (copia del «San Benedetto» di Rubens) ch'era stato pagato, da prima, 6500 franchi e, in una successiva vendita, 18 mila, e un «Martirio di S. Sebastiano» dello stesso pittore, riprodotto nella «Gazzette des beaux arts» (per chi volesse vederlo) nell'annata 1859. Altre tele appartengono a Vernet, a Ingres, a Scheffer, a Duran.

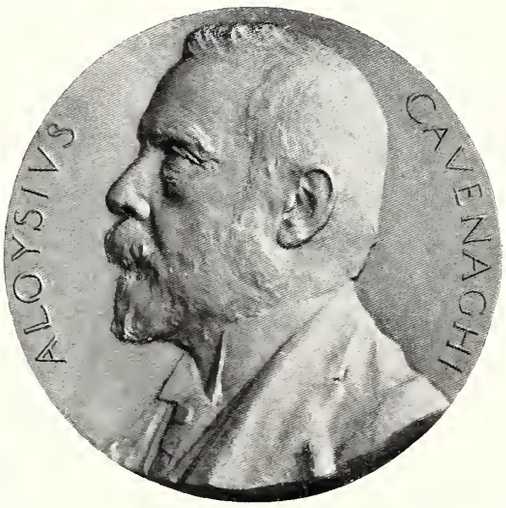
La scuola inglese è rappresentata con due ritratti di Lawrence — il «Duca Leopoldo di Sassonia-Coburgo» e la «Principessa Carlotta d' Inghilterra» — eseguiti a pastello, con una «Veduta di Venezia» opera discutibile di Turner, e con una scena simbolica di Daniele Maccise. Nella collezione son pur ritratti di Sovrani e di principi: fra gli altri uno di Pio IX di Gallait. Vi abbondan poi le opere della scuola belga moderna che verranno messe all'asta nel prossimo autunno. E fra queste son opere di gran valore.

Non potremmo dire dunque, col Wauters, che a proposito di questa vendita si sia fatto molto rumore per nulla. Non basta a diminuire l' impressione fatta in tutti quanti considerano le opere d'arte come uno dei più elevati prodotti del genio e inalienabili dallo Stato e da chi lo Stato deve personificare idealmente, la considerazione che nè Leopoldo I nè Leopoldo II furono amatori d' arte. Se le opere d'arte da essi raccolte non son molte tanto più grave è la colpa — di fronte al mondo civile che assiste di frequente, oggi, al trionfo della venalità a danno delle idealità del popolo — di chi, per lucro, le vende allo straniero. Non son più i tempi, siamo d'accordo, in cui il Principe ascriveva a sua maggior gloria il raccoglier capolavori: ma lo spettacolo odierno di un Re che vende a un antiquario, e straniero per giunta, la propria collezione artistica è troppo triste perchè non debba provocare le più amare considerazioni, anche per l' esempio, tanto più deleterio perchè vien dall' alto. Io sento il bisogno — come una salutare reazione del pensiero — di richiamar qui un esempio tutto diverso dato, appunto a Milano, da Vittorio Emanuele II, e ch'è poco conosciuto anche ai milanesi. Ne fan ricordo a lungo le carte d' archivio della Pinacoteca di Brera. Nel 1860, il Re Galantuomo si trovava a Milano fra la popolazione esultante. In una sua visita alla Pinacoteca di Brera — allora ben modesta di opere e con risorse anche più modeste — gli furon mostrati i tre superbi ritratti di Lorenzo Lotto, che oggi sono ancora fra i gioielli della raccolta.

Eran stati portati nello studio del direttore ma mancavano le diecimila lire per comprarli e per impedire che esulassero. Il Re seppe la cosa e ordinò subito che si acquistassero a sue spese. La Galleria nazionale di Londra, che li ambiva per le proprie raccolte, dovette così rinunciare all' acquisto per l' atto italianissimo a favor dell'arte di un Re soldato e che per l'arte non nutriva certo soverchie tenerezze.

I prodotti del genio artistico sono il più bello ornamento delle città: qui ha ragione il Wauters. Essi rappresentano la gloria più pura dei popoli. F. Malaguzzi Valeri.

Le Onoranze al Prof. LUIGI CAVENAGHI



MEDAGLIA COMMEMORATIVA DEL RESTAURO VINCIANO OFFERTA AL
Prof. LUIGI CAVENAGHI

Domenica 4 luglio fu una bella giornata per Luigi Cavenaghi e per i suoi amici, poichè si tradusse in atto il pensiero nato nella mente di alcuni fra i suoi più sinceri estimatori, di attestargli cioè pubblicamente il plauso dei cultori d'arte per la sua opera a favore del Cenacolo di Leonardo da Vinci. E fu appunto là, dinnanzi al meraviglioso affresco il quale, grazie al Cavenaghi, sarà conservato all'ammirazione dei posteri, che il Comitato volle consegnare a lui la bella medaglia dello scultore Danielli che il Johnson curò nelle sue officine con particolare amore. Dissero acconcie parole il Pro-Sindaco onorevole avv. Gabba e l'arch. Luca Beltrami; ad essi rispose con quella semplicità e quella modestia che gli è particolare il festeggiato mostrandosi commosso e grato delle onoranze tributategli. La *Rassegna d'Arte* che si fece iniziatrice di questa dimostrazione verso il notissimo artista (ciò che fu taciuto) e si compiacque di veder l' idea sua accolta non solo dalla parte più colta della cittadinanza nostra, ma anche dagli ammiratori del Cavenaghi in Italia e fuori, porge all'amico i suoi rallegramenti più sinceri. Ci sia solo permesso di notare che il numero degli intervenuti alla cerimonia di Domenica sarebbe stato certo assai maggiore se molti fra i sottoscrittori non avessero ignorato e il giorno e l'ora di quella, non essendo loro pervenuto alcun avviso.

DUOMO DI MILANO.

RITRATTO RITENUTO DEL DUCA GALEAZZO MARIA SFORZA.

(Fot. D. Lissoni).

Alfieri & Lacroix - MILA

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX LUGLIO 1909 N. 7

EMBLEMI E RAFFIGURAZIONI DUCALI
NEL DUOMO DI MILANO.

Alle notizie d'iconografia visconteo-sforzesca offerte dai signori Antonio Massara e Giacomo Mesnil nei passati numeri della nostra " *Rassegna* ", e, precisamente, in quelli di marzo e maggio di quest'anno, altre ne è ora dato far seguire, tratte alla lor volta da quell'inesauribile miniera che è ancora la Cattedrale milanese.

GIORGIO SOLARI - 1404.
Particolare della statua di S. Giorgio sulla guglia Carelli, creduto raffigurante Gian Galeazzo Visconti.

Già qualche cenno ebbi occasione di darne trattando più particolarmente della "Scultura del Duomo" (Milano, Hoepli, 1908); e, se vi torno, è anzitutto per mettere in relazione un'ipotesi allora avanzata con quella, a mio parere assai ragionevole, che il sig. Mesnil ci ha testè proposto: di ravvisare cioè il trilustre Galeazzo Maria Sforza sul cavaliere giovinetto che, accanto a Sigismondo Malatesta, vedesi procedere in nobile schiera, in quella parte dei celebri affreschi di Benozzo Gozzoli della cappella già medicea del Palazzo Riccardi a Firenze, dove si vuol appunto scorgere il ricordo delle sontuose feste colà celebrate nel 1459 in onore di papa Pio II e del giovane figlio del duca di Milano.

Non occorre intanto ripetere qual scarso sussidio iconografico, a conferma d'una simile identificazione di questo personaggio sforzesco, possa esser offerto dai vari profili che di lui si conoscono; troppo nota essendo la difficoltà di stabilire qualche rapporto di somiglianza tra un profilo ed un ritratto visto di fronte, come, nell'affresco fiorentino, appare il giovane Galeazzo Maria. La serie luinesca dei ritratti visconteo-sforzeschi che oggi fregia la Sala Milano nel civico Museo del Castello, come pure quella non meno ragguardevole che si conserva nella loggia del vecchio castello d'Invorio inferiore, testè illustrata in queste colonne dal sig. Massara, come infine i nitidi medaglioni marmorei ducali che ornano la porta della vecchia sagrestia nella Certosa pavese, non ci dànno che lo schietto profilo del giovane figlio di Francesco Sforza, che, il 26 dicembre 1476, cadeva, dopo un solo decennio di potere, sotto il pugnale dei congiurati, sulla soglia di Santo Stefano.

ANTONIO DA BRIOSCO.
Duomo di Milano.
Statua di S. Agnese con insegne Viscontee.

Certo assai meglio il carattere di questo principe violento ed ambizioso sembra rivelarsi nel noto ritratto del Pollaiuolo alla Galleria degli Uffizi, nel quale però il giovane Sforza appare ancora quasi del tutto di profilo; coi lineamenti ancor più fermi e marcati che negli altri ritratti che di lui si riconoscono: un'aria di suprema alterigia nel volto sdegnoso, pallido ed impenetrabile; coi tratti forti, ma avvenenti, entro la cornice dell'ampia zazzera ricciuta, nel mento e nel naso aquilino assai somigliante al padre, nobile ed eretto nel gesto e nella persona, largo e forte nel petto e nelle braccia come ce lo descrive il Lomazzo: un vero principe del Rinascimento, in una parola (1).

(1) Veniva di recente pubblicato, insieme ad altre notizie iconografiche dei principali personaggi sforzeschi, anche nel volume di Gustavo Klauss: *Les Sforza et les arts en Milanais*, Paris, 1909.

Troppo scarsi adunque appaiono gli elementi di raffronto tra questo, come in genere tra gli altri ritratti di Galeazzo Maria, ed il largo volto d'adolescente dell'affresco di Benozzo. Nè molto di più possono aggiungere le varie

Duomo di MILANO - Gigante armato raffigurante Francesco Sforza.

medaglie che di lui si conoscono, come quelle pubblicate dall'Armand (*Les médailleurs italiens*) o dal Friedländer (*Italienische Schaumünzen* ecc.), nelle quali l'Euzola, il Marescotti ed il Caradosso ci hanno del pari tramandato il profilo del figlio di Francesco Sforza.

Nasce pertanto l'opportunità di rifermar l'attenzione sopra un'altra singolare opera d'arte finora pressochè ignorata, che sembra, se non altro, offrir qualche nuovo elemento per la soluzione di tale problema d'iconografia sforzesca.

Segnalare tale opera, pur dopo il cenno datone nella "Scultura del Duomo di Milano", equivale inoltre ripresentare all'esame degli studiosi d'arte uno tra' più nobili esemplari della scultura della rinascenza lombarda, che, confuso nel popolo marmoreo che anima la Cattedrale milanese, era naturalmente fin qui sfuggito ad ogni esame. Solo spiace che la buona ventura d'averne già potuto trarre immagine fotografica, non m'abbia poi permesso di soffermarmi ancora ad un più particolare esame di tale scultura, ed, anzitutto, di poterla considerare, oltre che di fronte, anche di profilo per raffrontarla sotto questo aspetto ai noti ritratti di Galeazzo Maria Sforza. Poichè, può premettersi, su questa marmorea figura di giovane armato, che, in dimensioni poco maggiori del vero, spicca nel primo rango di statue che decorano dall'esterno una delle finestre della sagrestia aquilonare del nostro Duomo, l'attenzione merita d'essere singolarmente richiamata, oltre che per gli evidenti pregi d'arte, anche pel desiderio di ravvisare il personaggio che s'è voluto con tanta efficacia conseguare alla posterità sulle pareti dell'insigne monumento.

Alcuni tratti fisionomici che si direbbero direttamente improntati sul vero, e, più ancora, l'attitudine di questa bella figura marziale, vestita di ricche armi, accennante colla sinistra semiaperta, mentre colla dritta regge un piccolo rotolo o diploma, la distinguono nettamente tra le altre statue di santi o personaggi sacri che popolano il nostro Duomo. Non può dirsi però che, per quanto assai più in vista di molte altre, a tale scultura sia toccato un posto distinto: nulla tuttavia impedisce di supporre (anzi il modo con cui è lavorato il plinto o zoccolo su cui poggia lo farebbe pensare) che essa abbia alla sua volta seguito la sorte di quasi tutte le altre statue sue compagne: abbia cioè dovuto più volte trasmigrare da una mensola all'altra, o dall'interno all'esterno, come dettava il capriccio dei tempi. Lo sa chi tenta raccapezzarsi tra la folla d'oltre tremila personaggi marmorei che testimoniano della vita cinque volte secolare dell'insigne cattedrale!

Stilisticamente questa nobile figura rappresenta con rara evidenza l'altezza che aveva raggiunto la scultura lombarda nel periodo aureo del Rinascimento. Arduo sembra però porre accanto ad essa qualche nome, anche perchè troppo scarse appaiono, in relazione alla tanta scultura ornamentale di cui si fiorirono in quella fervida età i monumenti lombardi, le opere di pura statuaria che testimonino con precisione l'indole e lo stile in vari nostri maestri in tale forma d'attività artistica.

Esclusa l'opera dei maggiori del primo periodo del cinquecento o dell'estremo quattrocento, il Solari, il Fusina,

Duomo di MILANO - Ritratto ritenuto del Duca Galeazzo Maria Sforza.

il Bambaia, il Lombardo, i caratteri dei quali difficilmente si tenterebbe ravvisare in tale scultura, bisogna risalire almeno ai maestri della seconda metà del secolo XV; ma senza maggior speranza, data ancora la scarsa nozione che abbiamo del loro valore come scultori di statue di dimensioni e carattere simili alla nostra. L'Amadeo, i Mantegazza, i Rodari, i Cazzaniga ed altri nomi possono ricorrere alla mente, senza però che nessuno tra essi abbia ad accampare qualche maggior diritto ad una più sicura attribuzione. Nè, fra la schiera compatta di lapicidi che in questo periodo attesero alla statuaria del Duomo sembra facile ravvisare con sufficiente certezza lo stile di un maestro pari a quello che eseguiva questa nobile figura d'armato; per quanto nelle poche pieghe secche,angolose e simmetriche delle maniche che escono dal ricco giaco a scaglie sia ovvio riconoscere una delle caratteristiche più comuni agli scultori quattrocenteschi lombardi.

I tratti del volto in tale scultura sì saldamente marcati, l'impressione fiera e quasi grandiosa, l'attitudine ed il gesto largo e solenne, l'avvenenza di questa nobile figura giovanile, serrata nell'abito marziale, sotto la profusione della chioma ricciuta, sfuggente da un tondo berretto, la rendono opera troppo singolare e distinta perchè ad ogni modo non s'abbia a ricercar la soluzione di questo fra i tanti problemi che offre ancora la scultura del Rinascimento lombardo a chi la considera attraverso i tesori che ha profuso nel Duomo di Milano.

Come dato di fatto per un'identificazione del personaggio che s'è qui voluto rappresentare non credo debba dimenticarsi una possibile relazione tra questa figura e quanto ci riferiscono gli " Annali della Fabbrica „ a partire dal 1472. Perocchè va tenuto nota come in quell'anno fosse stato commesso a Gian Giacomo Dolcebono l'incarico di disegnare *maiestatum altaris sancti Joseph,* al quale aveva in quell'anno posto mano, *pro honore ac memoria felicissimi introytus illustrissimi dom. ducis nostri Mediolani.* Notizia alla quale nello stesso anno e nel seguente fanno seguito altre concernenti l'opera prestata dallo stesso Dolcebono coi vari altri lapicidi, Lazzaro Palazzi, Brunoro da Bergamo, Samuele Luvoni, Ambrogio da Como e Pietro da Briosco, *super laboreriis maiestatis illustrissimi principis nostri,* opera che doveva esser posta nella chiesa di S. Celso.

A questa notizia per noi d'alto interesse, perchè ci fa conoscere come, per quanto non destinata al Duomo, i lapicidi della Fabbrica accudissero intorno al 1473 ad un lavoro di scultura raffigurante il Duca di Milano, cioè Galeazzo Maria Sforza, fa seguito il 7 aprile 1478 un'altra ancor più notevole, che allude ad un acconto dato allo scultore Gio. Antonio Amadeo *super ratione operum suorum factorum in majestate illustrissimi quondam ducis Galeaz.*

S'allude qui ancora all'opera alla quale abbiamo visto accudire il Dolcebono ed i suoi compagni fin dal 1472, od a qualche nuova scultura affidata all'Amadeo e destinata ad eternare la figura di Galeazzo Maria caduto due anni prima sotto il ferro dei congiurati? È possibile (per quanto i dati stilistici lascino piuttosto dubbiosi) accostare in tal caso il lavoro al quale accudiva l'Amadeo, con questa singolare opera di statuaria, nella quale s'ha pur ragione di supporre siasi voluto rappresentare, non una delle consuete figure di santi, ma un cospicuo personaggio che, per particolari rapporti avuti col Duomo, meritava d'essere in tal modo onorato?

Calco di statuetta di guglia nel Duomo di MILANO con targa ad emblemi sf rzeschi.

Trovo che troppo s'abusa in genere nella storia d'arte di deduzioni di carattere puramente soggettivo, o, meglio, che nell'applicazione d'un documento ad un fatto, non sempre si tiene stretto conto della più o meno logica loro corrispondenza, per dare senz'altro a simili domande quella risposta affermativa che pur sembrerebbe a tutta prima ovvia; e preferisco invece tener qui semplicemente nota d'alcuni dati di fatto che paiono servire d'appoggio ad una identificazione di Galeazzo Maria in questa scultura.

Anzitutto, la possibilità che potesse il giovine duca di Milano esser ritenuto meritevole di questo particolare omaggio da parte della Fabbrica del Duomo, pel fatto d'averle solo pochi anni prima, nel 1473, dopo ottantasei anni dacchè si traeva il prezioso materiale del tempio della cava di Candoglia, concesso con un particolare privilegio il diritto esclusivo di servirsi di essa: unico decreto questo che, in mancanza d'ogni documento anteriore, riconosca alla Fabbrica il possesso giuridico della sua cava, e del quale, fino ai nostri giorni, essa ebbe occasione di servirsi per far valere i suoi diritti. Il rotulo o diploma che la statua in questione tiene nella destra potrebbe ben ragionevolmente alludere a questo documento di capitale interesse per la Fabbrica.

Nè può contestarsi l'usanza nel nostro Duomo di simili atti d'omaggio verso i potenti che ad essa avevano in qualche modo contribuito. A parte anche l'identificazione che suol farsi comunemente di Gian Galeazzo Visconti nella marziale statua di S. Giorgio, la forte scultura

del 1404 di Giorgio Solari che corona la guglia detta Carelli — identificazione che non sembra però trovar altro appoggio se non in una certa somiglianza tra il profilo di questa figura e quello ben noto di quel principe — non mancano nel Duomo già da' suoi primi tempi altre materiali testimonianze d'omaggi di tal genere. Tali, ad esempio, appaiono, insieme alla radia o fiammante ducale che forma il centro del rosone nel mirabile straforo del finestrone mediano dell'abside, l'aquila coronata quasi al vertice dell'ogiva, e le varie insegne viscontee, che, framezzate a quelle dei vari rioni della città, venivano per volere, anzi secondo le istruzioni dettate dal medesimo Gian Galeazzo Visconti, a campeggiare tra le sottili nervature ed i lati del finestrone stesso (1).

Ed altre insegne ducali fu dato qua e là ravvisare pel tempio. Ad una targa col biscione visconteo, ad esempio, s'appoggia fieramente uno dei forti giganti armati, lavoro presumibilmente della metà del quattrocento, che coronano verso il lato settentrionale il braccio maggiore del Duomo: impresa che appare anche sopra gli spallacci della liscia armatura d'un'altra bella figura giovanile di gigante guerriero, poco discosto, dalla stessa parte. Ancor più chiaro è l'omaggio nella gentile statua di Santa Agnese, la protettrice dei Visconti, opera che giudicai d'un Antonio da Briosco del primo quarto del secolo XV, la quale, sullo scollo della ricca veste fiorata, tra i caratteri gotici componenti il suo nome, reca tre nitidi scudetti con altre imprese viscontee: al centro l'aquila coronata ed, alle estremità, il biscione coi gigli assunti da Gio. Galeazzo a motivo della sua parentela colla casa di Francia (2).

Più importante certo per noi, a conferma della proposta identificazione del Duca Galeazzo Maria, è il fatto d'aver potuto nel Duomo stesso ravvisare con sufficiente certezza anche una maschia raffigurazione del di lui padre Francesco Sforza e, precisamente, in una singolare figura di gigante armato che domina, in fiera attitudine, l'ultimo dei contrafforti verso la crocera nel fianco meridionale del braccio maggiore del tempio, verso il Palazzo reale. Il marcato e caratteristico profilo aquilino, la parte superiore della testa priva di capelli, che invece gli scendono a zazzera sull'occipite, il gesto battagliero dell'azza nella destra, quasi pronta ad alzarsi minacciosa sul nemico verso il quale il guerriero sembra fissare fieramente lo sguardo, parvero dati sufficienti per riconoscere nella raffigurazione marmorea di questo uomo d'armi un duraturo atto d'omaggio al celebre condottiero, il cui avvento al potere segnava anche per l'opera del nostro Duomo un nuovo e fecondissimo periodo d'attività. Senza contare che dagli stessi *Annali* risulta come nel 1472, *iuxta laudabilem consuetudinem illustrissimi felicis memoriae Francisci Sfortiae,* il di lui figlio Galeazzo Maria seguitasse a elargire al Duomo un annuo tributo di duecento fiorini.

La conferma a tale supposizione sembra offerta, oltre che dall'impresa sforzesca dei tre grossi anelli che vedonsi intrecciati sulla liscia pettiera di questa gagliarda scultura quattrocentesca d'armigero, anche dall'altro gigante che fa riscontro ad essa sull'opposto spigolo del medesimo contrafforte. Qui l'attitudine è di riposo; più ricche le armi che vestono interamente la marziale figura, appoggiata colla destra alla spada e colla sinistra allo scudo. Più dubbio invece che si tratti d'un'altra raffigurazione di Francesco Sforza, il cui profilo in essa appare meno distinto. Evidentissimi però i vari emblemi ducali che lo scudo reca a rilievo: il morso sopra e, sotto, i tre anelli intrecciati, ai quali sovrasta la scopetta, recante sul nastro attaccato al manico il noto motto: *Merito et tempore.* Le due pigne sforzesche formano inoltre il fregio della ricca corazza, con spallacci a testa di leone, ed un'iscrizione ricorre su di essa lungo le due striscie a semicerchio che si combaciano sul petto: *Erit iustus in memoria aeterni.*

Duomo di MILANO.
Mensola con emblemi visconteo-sforzeschi.

All'alto significato di tali memorie storiche impresse con tanta efficacia d'arte sulle pareti del Duomo, potranno infine qualcosa aggiungere gli altri emblemi ducali — il leone col cimiero ed i tizzoni coi secchielli — che, nella delicata guglia quattrocentesca corrispondente appunto al contrafforte coronato dalle due ricordate figure di giganti sforzeschi, sono impresse sulla targa alla quale s'appoggia una graziosa statuetta di schietto sapore lombardo dello scorcio del XV secolo. Sotto infine, nel primo rango di statue che decorano la faccia esterna dei contrafforti del tempio, sempre da questo lato, in una mensola quattrocentesca reggente uno dei capolavori della scultura barocca del Duomo, il Giobbe col demonio di Carlo Simonetta, un puttino fra due angioli che suonano reca sopra uno scudo l'altro emblema sforzesco del cane e dell'albero, mentre un altro al basso brandisce colla sinistra la spada e colla destra una targa col biscione (1).

Non scarse appaiono adunque, come si vede, le memorie ducali nella Cattedrale milanese e, con esse, anche gli elementi per lo studio del problema d'iconografia offerto da questa singolare opera statuaria del nostro Duomo. Per il valore di tale scultura in sè, come per il personaggio che sembra in esso raffigurato per l'età alla quale appartiene e per il nome degli artisti che potrebbero ad essa riferirsi tale problema, che oggi mi son limitato a riproporre, sembra d'interesse abbastanza vivo perchè non se ne debba in proposito desiderare una più definitiva soluzione.

UGO NEBBIA.

(1) Cfr. *La scultura nel Duomo di Milano*, ecc., p. 44, 45; e le tavole annesse al I vol. dell'*Appendice degli Annali della Fabbrica del Duomo.*

(2) Per queste insegne viscontee può confrontarsi la pubblicazione di Luca Beltrami della *Divisia Vicecomitorum* tratte dal *Libro delle arme antique di Milano*, codice della Bibl. Trivulziana (*Pubblicazione per le nozze Visconti-Erba*, 1900).

(1) Designiamo infine tutte le qui ricordate sculture del Duomo colla numerazione adottata per poterle con maggior precisione distinguere: la supposta statua di Galeazzo Maria reca il n. 277; quella di S. Giorgio, supposta di G. Galeazzo Visconti, corona la guglia XI e reca il n. 433; la S. Agnese d'Antonio Briosco il n. 335. I due giganti colle imprese viscontee hanno rispettivamente i n. 87-88. Gli altri due sforzeschi hanno invece i numeri 13-14. La statuetta quattrocentesca colla targa sforzesca è sulla guglia XIII; e, per ultimo, la mussola qui ricordata sostiene la statua n. 81.

LA NUOVA GALLERIA VATICANA.*

(Continuazione e fine; vedi numero precedente).

I quadri collocati nella seconda sala e nella terza provengono, in gran parte, dal Museo Cristiano e dalle Gallerie Vaticana e Lateranense.

Nella seconda sala sono riuniti i dipinti fiorentini, senesi, emiliani, lombardi del sec. XV, ma in modo tale che non ne risulta un insieme organico.

Innanzi tutto ci si presentano due storie della vita di Santa Barbara eseguite nella maniera del Pesellino, inteso però ciò in senso largo; vale a dire che si avvicinano al suo fare, non che proprio imitino le sue forme e vi predominino i colori grigio, azzurro e viola, come usa il maestro. Non si può negare che in esse sia una certa vitalità, nè che mostrino qualche movimento: però le figure non sono sempre in perfetto equilibrio; alcune hanno il naso aguzzo, la fronte sfuggente, i contorni delle membra alquanto marcati: sono eseguite in una tonalità grigia.

Vicino a questi veggonsi collocati due piccoli quadri di scuola fiorentina, in cui sono figurati l'*Orazione nell'Orto* e il *Bacio di Giuda*, nei quali risalta la maniera naturalista del Masaccio e di Fra Filippo Lippi. Vi rileviamo gli occhi grossi, le guance accentuate: è un opera mediocre, e vi prevalgono il rosso e il giallo.

Troviamo in alcuni frammenti di predellina, la *Conversione di San Giovanni Gualberto*, e l'*Apparizione di S. Antonio di Padova*, di scuola fiorentina, richiamano alquanto un frammento del Louvre n. 1659, in cui è espresso *un miracolo di S. Nicola da Bari*.

Del pari alla scuola fiorentina giustamente si assegna una tavoletta, in cui è espressa *S. Caterina che libera l'ossessa*.

Tre opere sono intitolate al Beato Angelico: una *piccola Madonna*, su fondo d'oro, tutta irradiata di celestiale bellezza, dagli occhi chiari, dalla carnagione opalina, soffusa di rosa, leggermente ombrata, dai capelli biondissimi, e che indossa l'azzurro suo manto; e due parti della predella della ancona esposta nella pinacoteca di Perugia, che riguardano la *Vita di S. Nicola*.

La Madonnina forse è da assegnare all'epoca della dimora del pittore in Fiesole, e ritrae molto dalla meravigliosa *Vergine della stella* (quanto allo stile, non quanto alla conformazione del dipinto), che è il prototipo di tante altre. I frammenti di predella furono eseguiti quando egli nei suoi anni giovanili passò da Cortona a Foligno, secondo quanto nota giustamente il P. Marchese; e a dimostrarlo basta raffrontarli con i dipinti che lasciò a Cortona. La freschezza, la ingenuità delle figurine, sempre accuratamente condotte con finezza da miniatore, di colorito vivace, in cui spiccano l'azzurro, il rosa, il rosso, lo confermano; sono fiori sbocciati nell'aurora della vita. Il P. Bettoni invece li dichiarò eseguiti nel 1437, ma evidentemente a torto. Vediamo accanto a queste opere del Beato da Fiesole la grande ancona di Benozzo Gozzoli, nella cui parte principale è dipinta la *Vergine che da la cintola a San Tommaso;* nella predella sono espressi alcuni fatti della vita di lei. Fu eseguita per la chiesa di S. Fortunato a Monte Falco nel 1450, e siccome il pittore da poco, cioè nel 1449, si era diviso dal suo maestro Fra Giovanni di Guido, così in questa mostra di risentire non poco l'azione dell'arte sua. Però egli comincia dove il Beato finisce: esso rende più realistica, più pesante, l'arte celestiale finissima di lui. Tale indirizzo artistico si accentuerà sempre più con l'andare degli anni. Mi duole che la tirannia dello spazio non mi permetta di dimostrare ciò come vorrei.

In quattro quadretti, assegnati alla scuola dell'Angelico sono rappresentati alcuni fatti della vita di Gesù. Questi dipinti ne richiamano altri della Galleria Nazionale di Londra. Vi notiamo la colorazione più densa, la carnagione più ombreggiata, che l'Angelico non soglia fare; le figurine non così armoniose come le sue: vi scorgiamo talora il naso a punta, il mento corto, la testa grossa, non rispondenti al resto della persona. Il Sirén fa il nome di Andrea di Giusto per essi.

Il Berenson attribuisce al maestro anche un piccolo *S. Francesco che riceve le stimmate*, che qui è ascritto semplicemente alla sua scuola.

La figura di Frate Leone, seduta in terra, richiama certamente alcuni tipi del Beato, ma il colorito vi è di tonalità più cupa; tutti i particolari degli abiti, dei visi, del paesaggio vi son espressi in modo un poco più naturalistico, che Fra Giovanni non usi; la carnagione è più fortemente ombrata di quella dei suoi quadri; cosicchè io ritengo che sia stato eseguito da un pittore che ha subìto diverse influenze, non solo dell'Angelico, ma in una qualche misura anche dei naturalisti di Firenze. Lo direi semplicemente di scuola fiorentina.

*
* *

In questa sala si ammira il trittico di Fra Filippo Lippi, eseguito per Carlo Marsuppini in Arezzo, nella chiesa di Monte Oliveto, nel quale è rappresentata la *Incoronazione della Madonna* coi ritratti del committente e di suo figlio, o di suo fratello, che si vedono inginocchiati ai lati. Secondo il Cavalcaselle fu dipinto nel 1437-40, secondo il Supino in una data vicina al 1450. Certo è che in esso l'arte del bizzarro artista, su cui non poco influirono Masolino da Panicale e il Beato Angelico e massime il grande Tommaso, si rivela nella sua pienezza e il naturalismo più sano vi trionfa.

Una *Madonna*, delle solite assegnate a Lorenzo de' Credi, vedesi in questa sala. Lo scolaro del Verrocchio, come il Perugino e Leonardo, usò la carnagione alquanto color mattone chiaro, il putto con le guance piene, grassocce, le mani con le dita ossute, dure alla piegatura, come in questo quadro. Il colorito nelle sue pitture è vivace, chiaro, in ispecie nell'azzurro da lui prediletto, le tinte sono sfumate dolcemente le une sulle altre; ma per quanto se ne può giudicare dall'alto posto in cui si trova, mi sembra che in questo dipinto facciau difetto, la precisione del disegno, e la vita. Lo ritengo quindi opera di bottega.

Un'altra *Madonna e Santi* mi richiama alquanto la maniera del Verrocchio; nel cartello è data a G. B. Utili.

* Nella prima parte di questo articolo pubblicata nel fascicolo di giugno sono incorsi alcuni errori che preghiamo il lettore a voler correggere: A pag. 91 prima linea - invece di: dal Siren a un fiorentino del 1470 circa, si legga: dal Siren a un Fiorentino del 1370 circa. A pag. 94 linea diciottesima - invece di: è dipinta la *figura della Vergine*, si legga: è dipinta la *dormizione della Vergine*.

Siamo al S. Girolamo di Leonardo da Vinci. — È questo un documento prezioso dell'arte del maestro e della sua tecnica, secondo la quale, dopo aver disegnati rapidamente i contorni delle figure, cercava in seguito gli effetti d'ombra e di luce sopra una preparazione bruna. La testa del santo è qui modellata con una conoscenza perfetta della forma; è animata da un sentimento di pietà profonda, e tutta la figura è in un energico atteggiamento.

Molto in alto è posto un quadro in cui è figurato *S. Francesco che riceve le stimmate*, mai prima d'ora esposto, ascritto alla scuola umbro-fiorentina. È eseguito nella maniera di Domenico veneziano e Piero della Francesca. Vi troviamo le teste tondeggianti, con i lineamenti minuti, gli occhi tondeggianti loro propri, e la grande luminosità caratteristica dell'uno e dell'altro.

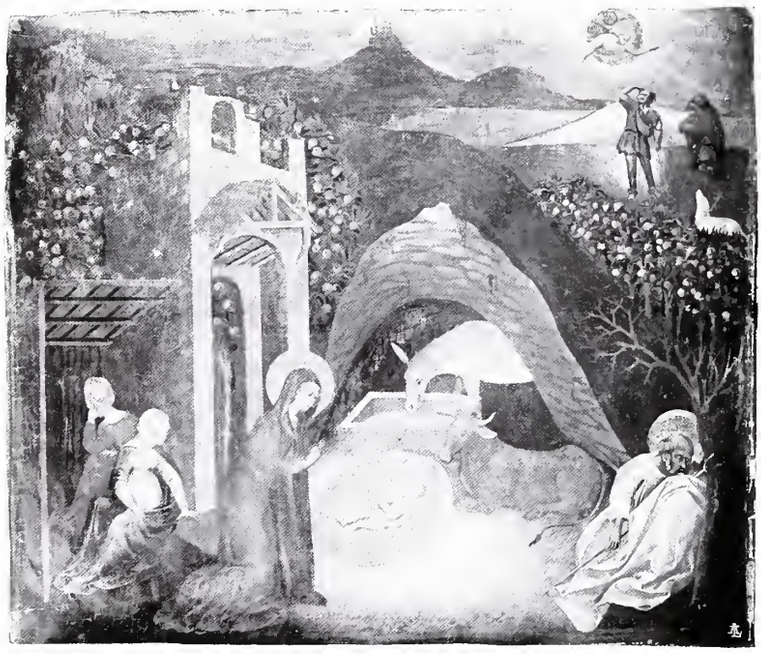
Alla scuola di Piero della Francesca è attribuita una *Madonna e Santi* non senza buone ragioni.

Ad Andrea del Sarto è assegnata una *Sacra Famiglia*, un'altra è detta della sua scuola; ma l'una e l'altra sono deboli pitture di seconda mano.

Due opere egregie, degne del nome che portano, sono il *S. Pietro* e *S. Paolo* di Fra Bartolomeo. Non si sa con precisione se egli dipingesse questi due quadri nella sua dimora a Roma o a Firenze poichè il Vasari in questo si contraddice. Certo è però che nel fare grandioso e largo di queste figure, egregiamente concepite, il frate si è ispirato alle opere di Michelangelo, la cui influenza da ultimo risentì, oltre quella di Cosimo Rosselli, di Leonardo, del Perugino.

In quattro frammenti di predella, sono svolti alcuni fatti della vita di San Giovanni: la *Visitazione della Vergine a Santa Elisabetta*, la *Nascita del santo*, la *sua Testa presentata ad Erode*, il *Festino di Erode*, e vengono dichiarati di scuola fiorentina. Nel mio scritto sulle Gallerie comunali dell'Umbria (Suppl. al Boll. del Ministero della P. I., n. 29 - 1906, p. 30 dell'*estratto*) ho chiaramente indicati questi quadretti come provenienti dalla maniera di Domenico veneziano e di Piero della Francesca, e vi ho osservato come li ritenessi di origine umbra. Ora il Sirén e il Perkins vi scorgono anche essi influssi di Domenico veneziano, dichiarandoli però di scuola fiorentina. Vi è ancora chi li crede del maestro della fronte di cassone n. 147 della Galleria *Antica* e *Moderna*, ma la incertezza dei contorni nelle figure di questo ultimo dipinto, la carnagione olivastra, la mancanza di luce mi determinano a non accettare questa ipotesi. La carnagione chiara, quasi biancastra, la luminosità, il colorito chiaro in cui predominano il viola e il rosso, i visi larghi un poco piatti mi confortano nella mia opinione. In ogni caso traspira da esse un influsso dell'arte di Domenico veneziano (1).

(1) La tovaglia che ricopre la tavola e i tovaglioli intorno al collo dei servi presentano esattamente l'ornamentazione dei tessuti di Perugia.



(Fig. 8). Galleria Vaticana - La Natività.
GIOVANNI DI PAOLO.

Al Mainardi è data una tavoletta nella quale sono effigiati *S. Giuseppe e la Vergine che adorano il putto;* in alto vi è una gloria di Angeli. Vi riscontriamo la carnagione spugnosa, rossastro-biancastra con ombre verdognole; le figure vi hanno un non so che di immobile, il modellato vi è rilevato, le forme vi sono tondeggianti, i contorni precisi, ricorda lontanamente, non proprio per la configurazione, ma per lo spirito che l'anima, e per certe forme, l'*Adorazione del divino infante* della collezione Harrach di Vienna. Il Cavalcaselle notò che i caratteri di questo dipinto richiamano la maniera del nostro pittore più che quella di qualsiasi altro.

*
* *

Ed ora dobbiamo dare un cenno di alcune opere di maestri senesi che forman tutto un gruppo, che comprende il Sassetta, Giovanni di Paolo, Pellegrino di Mariano e Sano di Pietro.

Stefano di Giovanni detto il Sassetta, recentemente messo in onore, deriva dal Vanni e da Paolo di Giovanni Fei. Esso è il più spirituale e raffinato dei quattrocentisti senesi su nominati. I critici sono in genere concordi nell'ascrivergli in questa collezione una tavoletta, in cui è ritratto *S. Domenico* in ginocchio innanzi al crocifisso. Mostra le forme piene, tondeggianti, ed è eseguita con cura. Ritengo che sia un buon lavoro del maestro, preciso, come un miniatore, nel ritrarre i più minuti particolari degli oggetti, che delinea i visi di un largo ovale con gli occhi riavvicinati, l'iride acuta, il naso lungo, la bocca piccola, fa il collo lungo.

Gli è ascritta anche una *Flagellazione* dal Perkins, ma ora con miglior consiglio è assegnata a Pellegrino di Mariano suo discepolo. Due quadretti riguardanti *San Vittorino*, nei cartellini sottoposti ad essi sono detti della maniera del Sassetta. In essi si riscontra una fattura coscienziosa, di colorito chiaro; ma i capelli ispidi, certe membra esagerate, taluni nasi a punta, volti in su, li differenziano dalle opere del maestro e da altre quattro tavolette, figuranti la *Visitazione*, la *Presentazione al tempio*, la *Nascita della Vergine* e il suo *Sposalizio*, assegnate alla scuola di Stefano di Giovanni, in cui si riscontrano ben altri caratteri, quali la testa piccola, i lineamenti minuti, le carni scure dolcemente ombrate, il poco rilievo. Tutte siffatte pitture non possono spettare allo stesso maestro. Le ultime quattro dal Perkins sono attribuite a Pellegrino di Mariano.

Sano di Pietro che in parte procede da Stefano è dichiarato autore di alcuni quadretti figuranti la *Natività*, la *Presentazione al tempio* e lo *Sposalizio della Vergine*, e vi riscontriamo le sue caratteristiche: gli occhi grossi, le

pupille nere, fisse, l'atteggiamento quasi immobile delle figure, le forme tondeggianti, le teste grosse, i colli lunghi, gli abiti di broccato, ricchi di dorature, meravigliosamente eseguiti.

Vi sono due altri quadretti a lui assegnati, figuranti la *vita di S. Giorgio*, primitive opere del maestro, nella sua maniera più fine ed imitativa, secondo il Berenson ed il Cavalcaselle. Nè queste sono le sole opere a lui ascritte. Infatti vi vediamo *una Vergine che apparisce a S. Domenico, un miracolo di S. Pietro Martire,* (in cui si scorgono due gruppi di donne; in uno sono inginocchiate e pregano, nell'altro filano); un dipinto detto di *soggetto indeterminato, alcuni infermi che si recano in un santuario, la fuga in Egitto, S. Benedetto*, un'altra *Natività*. Però in alcune, specialmente in questa ultima, parmi scorger la mano degli scolari.

Di Giovanni di Paolo, che deriva pure dal Sassetta, vediamo parecchi quadretti: la *Natività* (1) (fig. 8), l'*Annunciazione,* la *Deposizione*, l'*Orazione nell'Orto,* la *Vestizione di un francescano.*

Sono cosucce eseguite proprio quasi al modo degli alluminatori; così delicate, così fine, così precise che di più non ci è dato immaginare. Il maestro, che nella fine di sua vita esagerò l'arte sua così da renderla spesso quasi caricatura, usa fare le teste assai sviluppate nella parte superiore, con i capelli eseguiti diligentemente, un per uno, e variati, biondi, bruni, cinerei. Le figurine hanno le guance piene, il mento corto, e negli uomini, talora le membra piuttosto grossolane. Le mani sono quasi inaridite, hanno le dita uncinate; le ombre veggonsi eseguite a tratti.

*
* *

A Masolino da Panicale si assegnano due quadretti che invece il Toesca — l'ultimo biografo del maestro — ricordò di sfuggita, in una nota, come appartenenti alla maniera di Masolino. Nel primo è dipinto il *Transito della Vergine,* in cui vediamo una pittura delicata, con la carnagione color ambra scuro, dolcemente ombrata, le teste tondeggianti, il modellato morbido, i contorni dolci, i lineamenti minuti (2).

L'altro quadretto è la *Crocifissione,* con la *Vergine e San Giovanni,* in cui i volti, in ispecie quello del Cristo, in ombra, mostrano una energia quasi degna del suo grande scolaro Masaccio, una profonda espressione di dolore; e ricordano quelli di talune figure degli affreschi di S. Clemente in Roma. Debbo però notare che il colorito è stato rimaneggiato da restauratori e quindi è meno chiaro e luminoso di quello che Masolino suol fare.

La predellina in cui è figurata l'*Adorazione dei Magi,* è assegnata alla scuola senese.

*
* *

Un gruppo di pittori romagnoli si annida in questa stanza, in cui per necessità di spazio si sono dovute accogliere opere di diverse scuole.

Si presenta da principio l'affresco ben noto di Melozzo da Forlì, del 1477, distaccato dalla Biblioteca Vaticana in cui è ritratto Sisto IV, che dà al Platina la carica di prefetto della detta biblioteca. Di questo affresco celebre ci limiteremo a dir solo che è egualmente importante per l'eccellenza, la verità dei ritratti, la ricchezza delle architetture in prospettiva, che per la chiarezza magistrale del colorito. I quattro nipoti del Papa, in piedi, in atto quasi indifferente, se tolgono non poco alla verità della scena, dànno speciale risalto alle figure del papa in trono e del Platina in ginocchio, che ne sono i veri attori.

Dopo il maestro viene lo scolaro Marco Palmezzano, del quale vedonsi esposte due pale d'altare. Sono opere dell'ultima epoca del pittore: una è datata del 1437; ma se ancora vi appariscono i resti dell'arte sua, in certo colorito terreo, in talune durezze nei contorni, in certi tipi, vi riscontriamo una morbidezza a lui ignota nella sua vera epoca, un fare più disinvolto, meno legnoso, ma anche più floscio e quasi privo di carattere.

Segue la predella assegnata a F. del Cossa con i *Miracoli di S. Giacinto,* che era posta sotto al trittico del medesimo Santo, di cui la figura centrale, che lo rappresenta, si trova nella Galleria Nazionale di Londra, i due

(Fig. 9). Galleria Vaticana - Miracolo di S, Nicola.
GENTILE DA FABRIANO.

santi laterali, *S. Pietro* e *S. Paolo* veggonsi esposti a Brera. Fu già assegnata a Benozzo Gozzoli, e ad Ercole Roberti, ma non mi par dubbia l'attribuzione fattane dal Frizzoni al Cossa: oltre che per lo stile rubesto, incisivo, metallico, anche per la rispondenza alle altre parti del trittico, la somiglianza delle donne che in essa curano la malata, a sinistra, con le altre dell'affresco del " mese di aprile " nel Palazzo Schifanoia a Ferrara, e per le altre caratteristiche del maestro, quali per esempio il cavallo bianco ecc.

Annibale Caracci è dichiarato autore di una copia dal Correggio di una mezza figura del Redentore.

Una *Annunciazione,* già ascritta al Francia poi ad Antonazo romano, ma a torto, ora è assegnata alla scuola di Forlì. Essa è un prodotto romagnolo, che non si sa assomigliare allo stile di alcuno dei maestri sin qui studiati di quella contrada, o dell'intera Emilia. La carnagione v'è bianca, fredda, la veste dell'Angelo sanguigna. Il tipo del Padre Eterno e di alcuni angioletti richiame-

(1) La *Natività* è molto affine a quella di Gentile da Fabriano, che fa parte della *predella*, posta sotto il quadro dello stesso, in cui è figurata l'*Adorazione dei Magi,* ed è esposta nella *Galleria di Arte Antica e Moderna* in Firenze.

(2) Questi due frammenti di predella fanno parte di un *ancona* secondo lo Semarsow, dalla quale i due lati principali sono esposti nella R. Galleria di Napoli e rappresentano la *fondazione di Santa Maria Maggiore* e l'*Assunzione della Vergine*, già ascritte a Masaccio, poscia a Masolino.

rebbe quelli del Palmezzano, ma nulla di specifico vi riscontriamo, che ci riporti all'arte sua.

Trovansi esposte pure in questa stanza una *storia di S. Giacomo* di scuola romagnola, una *Sacra Famiglia* di colorito torbido della scuola di Garofolo, una *Santa Barbara rinchiusa nella torre*, di scuola ferrarese. In un piccolo quadro è dipinta una *Sacra Famiglia*, ascritta a Giacomo Francia, in cui i contorni sono piuttosto duri, l'ombreggiatura nerastra, la Vergine ha le gote arrossate; non è certo opera del tranquillo Francesco.

*
* *

Non so perchè sia stata inclusa in questo ambiente una *Madonna e Santi* del Moretto da Brescia. Essa doveva trovar posto nella sala della scuola veneziana; quest'o-

(Fig. 10). Galleria Vaticana - Sposalizio di S. Caterina.
SCUOLA DEL PINTORICCHIO.

pera dello scolaro del Ferramola e di Romanino, dalle tinte argentine, dal colorito chiaro, brillante, è stata completamente ricoperta dal ridipinto.

Del lombardo Bernardino de' Conti vediamo un ritratto del giovanetto Francesco Sforza; ed è importante anche perchè porta la sua firma. È lavoro finemente eseguito nei suoi minimi particolari; ed ora che è stato liberato dalle ridipinture che lo deturpava, appare più genuino; però son da notare un non so che di rigonfio nelle mani e nelle guance, e la carnagione giallastra.

Vi è anche un ritratto assegnato alla maniera di G. B. Moroni, ma veramente anche questo quadro avrebbe dovuto trovare posto fra i veneziani.

Vediamo esposta anche una *Madonna con due Santi*, già nell'antica galleria vaticana, assegnata a Cesare da Sesto, ora data semplicemente alla scuola lombarda. Allo stesso maestro era anche ascritto un *Battesimo di Cristo*, ma ora è senza cartello. Sono tutte e due poverissime cose; non franca la spesa di occuparcene più a lungo.

*
* *

La terza stanza è detta dei dipinti umbro-marchigiani.

Tra le cose più importanti qui esposte sono da annoverare non meno di sei quadri di scuola fabrianese del secolo XIV. Tre di questi erano conosciuti e sono: il trittico, in cui è figurata nel mezzo la *Vergine col Divin Figliuolo*, da un lato i due committenti con un fanciullo, dall'altro le mogli di essi e le figliuole, e nei due scomparti laterali *S. Michele* e *S. Orsola*. Vi è la iscrizione *Alegrictus Nutii me pinxit A. MCCCLXV*. È un dipinto che deriva direttamente dalle opere dell'Orcagna e di Bernardo Daddi con qualche reminiscenza di arte senese: ho discorso altrove a lungo di questo e degli altri due dipinti che seguono, e quindi, per non ripetermi, passo oltre con questo breve cenno (le mie *Gallerie comunali dell'Umbria* e i miei *Appunti d'Arte*, Roma, Tipografia Romana 1907). Allegretto, secondo il Marchese Ricci, fu registrato nel libro dell'arte dei pittori fiorentini nel 1346. La *Madonnina che allatta il putto*, anche per il Cavalcaselle, è da attribuire al Ghissi, di cui mostra tutte le caratteristiche; lo *Sposalizio di S. Caterina* può ascriversi solo alla scuola fabrianese; non è dato identificarne l'autore con i caratteri che presenta.

Nel primo dei miei scritti, su ricordati, affermai che i tre di cui ho fatto un rapido cenno non erano i soli dipinti fabrianesi della raccolta del *Museo cristiano* del Vaticano. I quadri in questo Museo si vedevano malissimo in fondo alle vetrine, e sia per la distanza in cui erano, sia per il luccichìo dei cristalli non si potevano ben studiare: quindi non mi arrischiai a dire di più. Ma ve ne erano altri due che sono passati anch'essi nella nuova galleria, e furono assegnati ad Allegretto. In questa sala ne vediamo ancora un altro proveniente dai magazzeni del Vaticano, ma si è preferito di limitarsi a scrivervi che è della sua maniera. È eseguito su tavola in forma di piccolo trittico, e vi sono figurate la *Vergine* nel mezzo col divin figliuolo, *S. Caterina della ruota*, e inoltre *S. Giovanni*. Benchè non poco ridipinto, vi scorgiamo la testa della Vergine, affatto simile a quella del trittico del Museo Federico di Berlino, cioè di un ovale lungo, con gli zigomi prominenti, il cavo degli occhi assai largo e lungo, il mento stretto, rilevato. Essa è seduta in modo analogo all'altra, con il manto quasi senza pieghe, che viene passato dall'una all'altra parte delle gambe. Anche la veste per la conformazione richiama questa di Berlino. I lineamenti del viso della S. Caterina somigliano a quelli della santa omonima nel quadro del Museo Federico, ed è assai simile a quello di questa santa il gruppo di pieghe che forma il manto, retto dalla sua sinistra. Qualche somiglianza si trova ancora fra il *S. Giovanni* e il *S. Bartolomeo* del trittico berlinese. Per noi è opera sicura di Allegretto, in parte però ridipinta.

I due quadretti, di cui ho fatto cenno sono una piccola *Vergine* a mezzo vita, e una piccola *Pietà*, che richiamano nettamente due dipinti analoghi della raccolta Fornari di Fabriano, assegnati all'artefice più sopra nominato.

Al di sopra di questi quadretti sono collocate due teste della *Vergine* e di *S. Anna*, una su l'altra, assegnate alla scuola dei fratelli da San Severino. Ma questo è ine-

satto: tanto il Perkins che il Sirén si accordano nel ritenerla un frammento di un quadro di Matteo di Giovanni, e tale mi parve fin da quando cominciai a studiarla parecchi anni fa. Il tipo, gli occhi alquanto socchiusi, la dolcezza del volto, di scarsa modellatura, la delicatezza onde è eseguito lo assicurano.

In due quadretti assegnati ad Ottaviano Nelli (1), si veggono ritratti la *Presentazione al tempio* e *lo sposalizio di S. Francesco con la povertà*. Non vi trovo l'asprezza dei contorni che vedesi nei dipinti dal maestro eseguiti in Foligno per la famiglia Trinci, ma non vi osservo anche le delicatezze delle prime opere sue. L'ombreggiare vi è fosco, denso; le forme alquanto dure, le teste sono piuttosto larghe alla sommità; vi domina l'azzurro.

In alto vedesi un trittico, in mezzo del quale è ritratta l'*Incoronazione della Vergine,* ai lati la *Natività,* l'*Adorazione dei Magi*. È assegnato alla scuola di Gentile da Fabriano. A me però sembra riscontrarvi non pochi elementi eugubini. La testa del Cristo e alcune altre sono larghe in cima e terminano col mento stretto; mostrano di essere fortemente ombrate, e coi contorni duri: ricordano gli affreschi del Nelli a Foligno. I panni vi hanno un colorito rossastro con nessuna o poche pieghe, le quali sono morbide, serpeggianti. Altre figure, in specie quelle muliebri, hanno il viso largo, liscio, con poche indicazioni; sono piuttosto legnose.

Tutto l'insieme ricorda qualcosa degli affreschi su richiamati. Trattasi di un opera assai mediocre eugubino-fabrianese.

Anche alla maniera dei fratelli da Sanseverino sono assegnati quattro quadretti, esprimenti fatti della vita di *S. Agostino*. Dubito che l'attribuzione sia giusta: sono piccole scene delicatamente segnate, di carnagione chiara, troppo morbida, con gli occhi distanti, le pupille acute, nere, il naso e le forme grosse, non prive di espressione, ma di modellato fiacco. Una di quelle scene ha però le figurine più piccole, sebbene sia del medesimo genere, con un modellato più sostenuto e la carnagione meno floscia.

Il Perkins ritiene che due di esse, *S. Agostino che va a scuola, S. Agostino che insegna*, siano di scuola franco-borgognona, dai colori molto delicati. Io confrontando questi quattro dipinti con gli affreschi della chiesa di San Giovanni in Urbino, col trittico della collezione di S. Severino, con la *Madonna* del Museo di Ancona, e con altri più o meno affini ai Salimbene e paragonandoli alle pitture della maniera straniera, ora ricordata, mi sono persuaso che non manchino alcune ragioni in sostegno di siffatta tesi.

Alla scuola di Fabriano viene assegnato un piccolo dipinto finemente condotto, nel quale da un lato è ritratta l'*Adorazione del putto,* dall'altro un *frammento della cavalcata dei Magi*, e l'*Angelo che annunzia ai pastori la nascita di Gesù;* è del primo quarto del secolo XV.

Ed ora discorriamo dei quattro frammenti di predella che riguardano la vita di S. Nicola di Bari. 1° *Il miracolo del santo appena nato nel primo bagno,* 2° *La donazione delle tre palle d'oro al povero padre con le tre figliuole,* 3° *il salvataggio in una tempesta di mare,* 4° *La risurrezione di tre fanciulli* (fig. 9). Essi formavano una predella, e dalla loro configurazione si vede che vi era un quinto pezzo dopo la rappresentazione dei tre scolari. Il Vasari scrive, parlando di Gentile da Fabriano, (vita di Vittor Pisano e Gentile da Fabriano) " ed in San Niccolò alla porta di S. Miniato per la famiglia de' Quarantasei fece la tavola dell'altar maggiore, che di quante cose ho vedute di mano di costui a me senza dubbio pare la migliore; perchè oltre alla nostra donna e a molti santi che le sono intorno tutti ben fatti, la predella di detta tavola piena di storie della vita di S. Niccolò di figure piccole, non può essere più bella nè meglio fatta di quello ch'ell'è ". Gli scomparti laterali del trittico, che sono veramente tra le cose più squisite che ha dipinto Gentile, furon dati in dono agli *Uffizi;* si ignorava però ove fossero andate a finire la parte centrale, in cui è figurata la Vergine e la predella. La prima si è ritrovata alla collezione privata del Re d'Inghilterra (come risulta da un articolo dell'Horne nel *Burlinghton magazine*, 1905). Secondo il Richa (*Notizie delle chiese fiorentine*, 1762) vi era la seguente iscrizione: *Opus Gentilis de Fabriano* MCCCCXXV. *mense maii.*

(Fig. 11). Galleria Vaticana - S. Bernardo.
SEBASTIANO DEL PIOMBO.

Ora siamo pervenuti a ritrovare, nei frammenti in discorso, anche la predella; giacchè dallo stile, per quanto ne dice il Vasari, e dai soggetti della vita di S. Niccolò non pare possa esservi dubbio sulla sua identità. Questi frammenti non sono veramente usciti dalle mani di Gentile, ma opere di bottega, eseguiti però nella sua maniera. E qui dobbiamo ricordarci che non poche volte accadeva che i maestri abbandonassero agli scolari le predelle come meno importanti del quadro principale. Vi sono ancora resti dell'arte del secolo XIV, ma vi spuntano chiaramente i segni dell'arte nuova, che si ispira alla verità della vita. Lo stile vi manca di finezza; le figure hanno scarsa espressione (figura 9).

Altro argomento, per me decisivo, è la somiglianza, che intercede fra le figure del mendicante e della donna che gli è accanto, della tavoletta di Gentile, ora nel Louvre, che contiene la *Presentazione al tempio*, e le figure dell'uomo e della donna, che fanno parte del nostro dipinto in cui è espresso il miracolo dei tre fanciulli. Sono gli stessi tipi, mostrano le medesime forme, la medesima tecnica. Questa parte, alla quale si deve unire la figura del santo nello stesso quadretto, è eseguita dal grande di Fabriano di sua

(1) Vedi le mie *Gallerie comunali dell'Umbria,* in cui affermo queste medesime cose.

mano. Lo Semarsow le ascrisse a Masaccio ma evidentemente a torto; nulla lo richiama.

È anche esposta in questa sala un *Adorazione dei pastori* di scuola Umbro-Marchigiana, ma è un dipinto di carattere incerto. Vi è pure un quadro con le mezze figure di *S. Antonio da Padova* e *S. Chiara* ed un altro con le mezze figure di *S. Giovanni da Prato* e *S. Giorgio*. Sono dette di scuola marchigiana e ricordano un poco il Crivelli.

Una *Madonna col putto* reca la firma: *Franciscus Gentilis* e il monogramma Ꝑ. È un dipinto di un parente di Gentile, non sappiamo se figlio od altro. È eseguito in modo incisivo, sembra di maniera marchigiana, e mostra evidente l'influenza crivellesca subìta dal suo autore. Le figure hanno poca animazione.

*
* *

In questa sala sono esposti anche due polittici di Nicolò di Liberatore Mariani; uno dei quali in specie assai macchinoso, come tanti altri del maestro a Foligno, S. Severino, a Gualdo Tadino ecc. ecc.; nei quali ad una certa energia di espressione e a tratti naturalistici, che ricordano in parte Benozzo Gozzoli, unisce forme contorte, angolose, che richiamano Bartolomeo di Tommaso; al sentimento religioso, espresso in modo pio e dimesso, unisce le esagerazioni, le smorfie malate di languore mistico, del quale quel maestro è uno dei promotori.

Un altro polittico è assegnato a Cola di Amatrice, che porta la firma: *Cola Amatricius Faciebat MDXV*, nel quale scorgiamo i contorni duri, le ombre nere, il modellato legnoso, i tipi grossolani che trionfano nei suoi dipinti, sebbene non ancora divenuti tetri e gonfi per la malintesa influenza michelangiolesca.

Le tre mezze figure di santi del Vanucci, *S. Benedetto, S. Placido, S. Flavia,* che facevano parte dell'*ancona* di S. Pietro Martire a Perugia, sono tra le buone cose dell'artefice. Vi si riscontra una sentimentalità religiosa più sviluppata che nella pala esposta nella sala di Raffaello, di cui discorreremo; ma ciò nonostante vi rifulgono tutte le altre qualità del maestro.

La *Risurrezione di Cristo* è ancora assegnata al Vanucci. Secondo una tradizione, il Sanzio vi avrebbe lavorato, e vi si sarebbe rappresentato nella guardia a destra; quella a sinistra figurerebbe il Perugino. Il Cavalcaselle e il Passavant credono che veramente in questo quadro avesse parte il giovinetto di Urbino: certa dolcezza del colorito, la morbidezza dell'incarnato, il sentimento che vi aleggia potrebbero dar credito a questo avviso. Ma il vero si è che si tratta di semplici supposizioni, di cui non si ha dimostrazione storica, e la stilistica è troppo malagevole a farsi nelle condizioni attuali. Ciò tanto più, che il dipinto è di disegno incerto, di modellato debole; da taluno è riputato opera di bottega.

L'*Adorazione del divino infante* è oggi dichiarata dello Spagna; e il colorito chiaro, il rosso rubino, sebbene di tonalità incerta, la conformazione delle teste possono dare fondamento a simile attribuzione. È però da notare che nell'insieme si rivela piuttosto sbiadita.

In un trittico scorgiamo ritratti l'*Assunzione della Vergine, S. Gregorio* e *S. Girolamo*. La carnagione vi è arida, rossastra, il modellato legnoso, piatto, le figure mostrano una certa immobilità; i tipi e la tecnica ci richiamano la scuola del Perugino.

Uno *Sposalizio di Santa Caterina,* a mezze figure, è assegnato alla scuola del Pintoricchio; e difatti i tipi, in specie quello del bambino, le vestimenta, la tecnica, mostrano chiaramente di appartenere alla sua maniera; ma non arriveremo ad ascriverlo al maestro stesso, del quale qui fa difetto l'intimo sentimento e la suprema finitezza (figura 10).

Allo stesso Bernardino Betti è assegnata l'*Incoronazione della Vergine*, quadro notissimo, sebbene non in buone condizioni, e di contorni aspri. In esso però ebbe parte il suo aiuto Giovanni Battista Caporali.

Una *Madonna col divin figlinolo,* opera dozzinale, è attribuita alla sua scuola.

Una *Madonnina col divin figlinolo e S. Giovannino,* di tonalità assai chiara, è assegnata alla scuola umbra; i due putti ricordano alquanto nei tipi quelli del Pintoricchio, ma la mezza figura di lei e tutto l'insieme della pittura ci assicurano che è da ascrivere a parecchi anni dopo la morte di questo artefice.

In alto è posto un trittico di Antonazo Romano, in cui sono figurati *S. Pietro* e *S. Paolo,* che presentano gli uditori di Rota alla Vergine in trono col divin figlinolo. Vi riscontriamo le caratteristiche del maestro e può assegnarsi all'epoca in cui più o meno subiva l'influenza dei maestri umbri, in specie di Fiorenzo di Lorenzo (1).

Due frammenti di pitture, strettissimi e lunghi, sono ascritti a Vincenzo Pagani.

*
* *

Abbiamo pressochè esaurita la parte più importante della collezione discorrendo principalmente dei quadri provenienti dal Museo Cristiano e di qualche altro finora sconosciuto. Per i dipinti che restano ad esaminare, i quali provengono dalle antiche gallerie vaticana e lateranense e dai magazzeni, trattandosi per lo più di cose notissime, non faremo che rapidissimi accenni.

La quarta sala è detta di Raffaello. In questa infatti son riuniti, oltre i suoi, i dipinti dei maestri che ebbero una qualche azione su di lui, e così si potrà bene studiare il suo sviluppo.

Primo di tutto è il quadro di suo padre Giovanni Santi, nel quale è figurato S. Girolamo. In esso non ravvisiamo certo splendore di colorito che troviamo nella pala dello stesso esposta nella Galleria di Urbino, ma vi riscontriamo il severo ed austero carattere del santo, eseguito in una tonalità sorda, monotona, ma di disegno preciso. Egli forse fu il primo maestro di suo figlio, che lasciò di circa undici anni; ma nelle opere di questi nessuna traccia di lui ci è rimasta.

È veramente da lamentare che non siavi nessun dipinto di Timoteo Viti, che pure tanto contribuì alla formazione dell'artista divino! Ma del suo vero maestro, del Perugino, troviamo in questa sala una Madonna e Santi, che è una delle sue opere migliori, in cui notiamo una verità, una precisione ammirabile, massime nelle teste, un pieno equilibrio in tutte le sue parti, la carnagione pastosa, bionda, l'espressione dignitosa, elevata; è del 1496.

Ora ponendo accanto a questa l'*Incoronazione della Vergine*, del suo insigne discepolo, concluderemo che, fatte le debite differenze fra il prodotto di un maestro maturo nell'arte e quelle di un giovine, che muove i

(1) Ne ho pubblicata la riproduzione in un mio articolo intitolato *Un dipinto di Melozzo da Forlì,* inserito nel *Bollettino d'Arte*, mese di settembre 1907.

primi passi nella via dell'arte, fra queste due opere v'è una somiglianza di intenti e di forme, v'è qualche cosa di comune che non si riesce ad esprimere nettamente; si sente più che non si possa dimostrare.

Certamente nelle maravigliose pitture dell'Urbinate troveremo una vivacità ed una soavità superiori, ma in esse scorgiamo trasfuse le qualità delle opere del Vannucci. Lo stesso è da dire della predella di questa bella *Incoronazione* in cui imitò alcune composizioni della predella del Vannucci in Fano. E queste qualità, questi intenti comuni, fra il maestro e lo scolaro, non cessarono nemmeno quando a Firenze da prima modificò il suo stile, sotto l'influenza di Leonardo e di Fra Bartolomeo, e poscia a Roma dinanzi alle antiche opere d'arte, e da ultimo al contatto delle creazioni di Michelangelo. Certe forme esteriori caddero, ma quell'intimo senso di gentilezza e la carnagione bionda, pastosa, rimasero ancora.

Ciò possiamo verificare nella bellissima predella della *Deposizione dalla croce* dell'epoca fiorentina, in cui sono espresse le tre virtù teologali, e nella *Madonna di Foligno,* uno dei suoi quadri migliori dell'epoca romana, dalle forme piene, eleganti, ricco di carattere e di efficacia, in cui il San Girolamo e il Conti (donatore del quadro) presentato dal Santo alla Vergine, che sta sulle nubi circonfusa di grazia e di splendore, sono veramente meravigliosi.

Il Cavalcaselle nota che i due santi, Giovanni Battista e Francesco, sono più deboli delle altre figure del quadro, ed in ciò certamente non possiamo non convenire; tuttavia vi troviamo sempre i caratteri del maestro e la idealità e la dolce espressione che gli sono particolari; potrebbero quindi essere fattura delle sue mani.

Vediamo da ultimo, in questa sala, la famosa *Trasfigurazione*, e così con essa abbiamo rappresentate tutte le forme dell'arte del maestro. Sebbene, come è noto, egli abbia eseguita poco più che la parte superiore, pure nella inferiore, quantunque dipinta in gran parte dagli scolari, non possiamo a meno di constatare il maggior realismo della rappresentazione. Pur troppo, nell'ultima epoca egli lasciava la esecuzione delle opere sue, in buona parte almeno ai suoi discepoli.

Ma ciò che fosse la sua scuola vediamo nella *Incoronazione* di Monteluce, eseguita da Giulio Romano e dal Penni, in cui ci sorprendono un sentimento di pesantezza, il colorito denso, screziato, la carnagione rossastra, con riflessi di madreperla.

***

Nella quinta sala, la prima a sinistra di chi entra, sono esposti i dipinti veneziani.

Da prima dobbiamo far cenno della pala di Antonio Vivarini datata del 1469 e firmata *Antonius de Murao pixit.* In essa non v'è la collaborazione di Giovanni d'Allemagna, come in parecchie opere, o quella di suo fratello Bartolomeo come in altre. I personaggi sono estremamente magri e lunghi, i piedi e le mani mal fatti, benchè i contorni siano tracciati con cura, le facce larghe, le pieghe dei panni angolose. La superficie vi è liscia, dura, la carnagione bianchiccia. I santi hanno una espressione incerta; e mostrano ancora ricordi dell'arte di Gentile.

Si è molto discusso intorno ad una *deposizione dalla croce*, o *pietà,* già ascritta al Mantegna. Crowe e Cavalcaselle l'attribuirono a Giovanni Bellini; il Morelli la assegnò al Buonconsiglio. Nella struttura acuta della testa, nei capelli a cordicelle della Maddalena, nel suo tipo e nella carnagione, come nel disegno alquanto aspro, trovo l'immagine della stessa ascritta al Marescalco, che si vede nella Galleria di Vicenza; nelle altre figure vi è sempre qualche cosa della scuola vicentina, cui appartiene, eseguita o no su disegni di Giovanni Bellini.

Seguono tre dipinti di Carlo Crivelli; la bellissima *Madonna*, la *deposizione dalla Croce* e un polittico. Vi riscontriamo i contorni, quasi di lamina, le mani con le dita a punta, rigide, la superficie dura e levigata. Ciò che più ci attrae nei primi due dipinti è veramente il broccato ricchissimo, il colorito assai vivace, quasi di smalto, ancora intatto dopo quattro secoli dalla sua esecuzione.

Il polittico ha le qualità del maestro, ma il colorito vi è duro e l'esecuzione lascia a desiderare, nè vi mancano talune bizzarrie che tengono il riguardante perplesso.

Il *Beato Jacopo della Marca* non è che una copia del *San Bernardino* da Siena del Crivelli, esposto nel Louvre.

Due opere sono ascritte a Tiziano. In una è la *Vergine e santi* eseguita per S. Maria dei Frari nel 1525, in cui si rivela in tutta la pienezza del suo stile robusto e vigoroso, che succede a quello giovanile, seguace del Giorgione. Tutte le figure sono improntate a una grande ispirazione, tuttochè siano piene e un poco tozze; esse ci appaiono magistralmente eseguite.

Non credo — come non ho mai creduto — che il ritratto di *Doge* che gli è assegnato sia opera del suo pennello. Anche Berenson e il Gronau non lo registrano tra le opere di Tiziano. Sia che rappresenti Andrea Gritti, Niccolò Marcello, o Giovanni Mocenigo, per noi non è degno dell'insigne artefice. Lo stato in cui è ridotto è pessimo, ma non vi si scorge la grandiosità e la vigoria, onde sapeva stampare sulla tela i lineamenti esterni, nè profonda impronta individuale e morale dell'individuo ritratto. Le sue condizioni non furono rese più sodisfacenti, anche dopo le cure spesevi attorno recentemente per migliorarlo.

Una *S. Elena,* posta in questo ambiente, parmi non possa aspirare all'onore di essere uscita dalle mani del Caliari. Vi è anche un *soggetto allegorico* assegnato alla scuola dello stesso.

È esposto in questa sala anche un dipinto di Bonifacio Pitati, assai rovinato, in cui è ritratta una *Sacra famiglia con santi* e che non può essere oggetto di contestazione.

Paris Bordone è dichiarato autore di un dipinto in cui è ritratto *S. Giorgio a cavallo che uccide il drago.* Fu già assegnato al Pordenone dal Cavalcaselle, dal Morelli e da altri; ma l'abito della principessa tutto a minute piegoline, la carnagione molle, i capelli a riccioli son caratteri evidenti di Paris.

Il *S. Bernardo* di Sebastiano del Piombo è opera della ultima epoca del maestro come osservai nella mia monografia su questo artefice (fig. 11).

***

Giunti a questo punto ci sbrigheremo ben presto delle altre due sale, sesta e settima. Nella prima sono raccolti i dipinti del secolo XVII.

In essa tengono il posto d'onore i dipinti di Michelangelo Amerighi da Caravaggio.

Vi sono due sue opere, tra le migliori: la notissima *Deposizione dalla Croce,* in cui il verismo brutale del mae-

stro arriva agli ultimi limiti ai quali possa giungere l'arte figurativa nel ritrarre le figure con energia ed evidenza, senza vera idealità; e il *S. Pietro che rinnega Cristo*, con forti ombre discretamente trasparenti, che fanno brusco contrasto con le parti in luce. Questo ultimo è ora esposto la prima volta. Del suo scolaro Ribera vi è il *Martirio di S. Lorenzo,* in cui il realismo del maestro viene alcun poco nobilitato: è opera del resto di energico effetto.

Del Barocci veggonsi tre dipinti: l'*Annunciazione, Santa Michelina* e *un riposo in Egitto,* ora messo in luce. Queste due ultime sono però opere secondarie del maestro che amò il color rosa, nelle carni, negli abiti, e fu delicato fino all'affettazione.

Sonvi poi quattro opere del Guercino: *Santa Margherita, S. Tommaso che tocca le piaghe di Cristo, S. Giovanni Battista* e *la Maddalena,* in cui si rivela lo stile del maestro, che all'eclettismo bolognese aggiunse il naturalismo di Caravaggio; la *Crocifissione di San Pietro* e la *Vergine e Santi* di Guido Reni; nel primo dei quali questi offre uno dei buoni esempi dell'arte sua nobilmente ideale, non tocca dall'abuso della biacca come in altre opere. Del grande Domenico Zampieri è esposta la famosa *Comunione di San Girolamo,* che derivò da un quadro di Agostino Caracci; una scena in cui è altamente espresso il carattere religioso di essa e l'equilibrio delle facoltà del pittore: è opera diligentemente disegnata ed efficacemente dipinta. Nei due grandi quadri di altare del Sacchi, *S. Romualdo* e la messa di *S. Gregorio Magno,* vediamo due dipinti accuratissimi, senza esagerazioni tenebrose; nel primo è un esempio splendido di effetto coloristico, nei bianchi delle tonache dei monaci, in una quieta atmosfera tutta spirante di religione e pace.

Il ritratto di un cardinale e una *Madonna* di una bellezza un poco superficiale, ma non priva di sentimento religioso, assegnata a G. B. Salvi, e una *Vergine* di Carlo Maratta, efficacemente dipinta e correttamente disegnata, completano il ciclo dei pittori di scuola italiana del secolo XVII.

*
* *

Ed eccoci all'ultima sala in cui sono compresi i maestri esteri.

Due ritratti di Gentiluomo e di Gentildonna sono assegnati alla scuola tedesca; quello maschile, forse in parte ripassato, ha i contorni più duri, ma il muliebre tiene forse un poco dell'arte del grande Durero. Un altro ritratto virile è attribuito alla scuola olandese, e un ritratto di ignoto è ascritto al Teniers. Questa è opera di buon lavoro, ma non diremmo con sicurezza che spetti al maestro cui si attribuisce.

Al Seghers è assegnato un quadro con un santo e fiori; un *Ecce Homo* a Lucas Kranach; alla scuola fiamminga una *Madonna e fiori*, a Mario Nuzzi, detto Mario dei fiori, un *S. Ignazio e fiori.* Tutti questi quadri sono ora esposti per la prima volta.

Se anche il *Martirio di Sant'Erasmo* non portasse la firma di Nicola Poussin lo riconosceremmo per suo alla tonalità scura della carnagione, al disegno impeccabile, al chiaroscuro equilibrato, al colore azzurro, alla animazione moderata che mostra. Lo stile violento del Valentin ci colpisce nel quadro in cui è figurato il *martirio dei Santi Processo e Martiniano.* Del Murillo vi è *lo sposalizio di S. Caterina,* in cui spiccano la morbidezza della carnagione, l'eleganza del colorito, la soave e dolce espressione, in uno con la efficacia della rappresentazione. Gli è ascritto anche un *Ecce Homo. L'adorazione dei pastori* è ritenuta per una copia da un suo quadro; il *S. Pietro martire* è semplicemente assegnato alla scuola spagnuola.

*
* *

Il grande pittore inglese Lawrence è autore di un grande ritratto in piedi di *Giorgio IV*, re d'Inghilterra. Vi è notevole il colorito vivace, maraviglioso, che gli è proprio, e il grande effetto del drappo rosso dietro la figura, col bianco dei calzoni e delle maniche della giubba (1).

*
* *

Il riordinamento e l'ampliamento di questa insigne collezione vaticana iniziati dal compianto prof. Seitz, furono condotti a fine dal sig. Pietro D'Acchiardi, che vi dedicò tutto se stesso, spendendovi le maggiori cure, ed a lui quindi va tributata una sincera parola di lode.

GIORGIO BERNARDINI.

(1) In questi giorni si è compiuta una specie di sistemazione provvisoria degli altri dipinti in una ottava sala; specie di magazzeno. Ho potuto esaminarla sommariamente e vi ho trovato parecchi dipinti, degni di essere esposti al pubblico. Non è improbabile che si aggiungano ancora una o più sale dell'attuale Galleria.

UN AFFRESCO DI SIGNORELLI DISTRUTTO?

A Città di Castello è *sparito* un affresco di Luca Signorelli! Era in un muro del cortile della Fraternità, locale di proprietà del Comune, e quando giorni sono il Direttore dell'Ufficio regionale dei monumenti dell'Umbria si recò in quella città appunto per dar ordine che quell'affresco, esposto alle intemperie, fosse coperto da una tettoia, non trovò più nè il dipinto nè il muro. Era stato staccato, venduto, rubato, distrutto? Mistero. S. E. l'On. Ciuffelli il 21 giugno rispose all'interrogazione presentata in proposito dall'On. Patrizi, che l'affresco era stato *distrutto* fin dal 1907 e che *non era di Luca Signorelli ma della scuola.* Annoveriamo con piacere il Sotto Segretario della P. I. fra i critici d'arte, ma il suo debutto fu infelice, poi che l'affresco presentava realmente tutti i caratteri dell'ultima maniera del grande cortonese, cui giustamente l'aveva attribuito il Magherini-Graziani (1) che così lo descrive: « Cristo inginocchiato e a mani giunte, coi capelli lunghi e inanellati e col manto che gli scende in belle pieghe dalle spalle, è assorto in contemplazione guardando un piccolo Angelo volante che gli reca il calice della Passione. Dietro a lui seggono due discepoli (2), uno dei quali pare che veramente dorma, mentre l'altro con mossa naturalissima si reca la mano sugli occhi per poter guardare il messaggero celeste. Presso al Salvatore si vedono due animali che sembrano caprioli, e nello sfondo, sulla prominenza alle spalle dei discepoli, s'elevano un albero e una palma. Sul centro è un fitto stuolo di soldati che vengono a Gerusalemme, rappresentata con mura, alte torri e campanili a guglia. Fin qui nessuno ha registrato questo affresco fra le opere di Luca, ma per giudicarlo suo basta confrontare la bella testa del Cristo con quella del Re inginocchiato sulla tavola coll'Adorazione dei Magi che era in S. Agostino (ora al Louvre) cavate ambedue dallo stesso modello, e paragonare il dipinto con quelli di simile soggetto fatti dal Signorelli che si trovano in Firenze nella Galleria delle Belle Arti, e nella cattedrale di Cortona. Le piccole figure dei soldati sono stupende per disegno e per finezza e mirabile era l'ornamento, ora quasi tutto perduto, che circoscriveva superiormente la pittura, con arabeschi, fogliami, putti ed animali fantastici di varie specie ».

L'affresco era mal ridotto dall'acqua e dai geli; in alcune parti, specie a destra presso il gruppo dei discepoli l'intonaco era caduto, e il colore gravemente offeso del manto del Salvatore, nella roccia postagli di fronte e in genere nella parte inferiore del dipinto. Pure il busto di Gesù e l'apostolo che si fa scudo agli occhi con la mano, erano in buono stato di conservazione. È possibile che una mano vandalica abbia distrutto queste figure col piccone? Forse che al giorno d'oggi anche i muratori non sanno che una pittura antica vale dei buoni quattrini? un triste augurio, ma pur dobbiamo sperare che l'affresco sia stato rubato, che alcune parti, almeno le teste, siano state staccate e vendute, che esistano ancora, ovunque sia. Il locale era del Comune di Città di Castello: da chi fu dato l'ordine di abbattere il muro ov'era il prezioso dipinto, noto a tutti i Castellani? E perchè non si avvertirono le autorità competenti? Il Ministero ha promesso la solita inchiesta, che darà i soliti risultati: una relazioncina di qualche paginetta destinata a dormire negli archivi della Minerva.

GIULIO NATALI.

(1) *L'Arte a Città di Castello.* Lapi, 1897, pag. 207.

(2) Di un altro discepolo si scorge appena la traccia della testa sul muro scrostato all'estremità dell'affresco.

UN AFFRESCO INEDITO DI PIETRO PERUGINO.

Sulla parete destra della Chiesa vecchia di Fontignano, nelle vicinanze di Perugia, esiste un dipinto interessantissimo ma assai poco conosciuto, della scuola Umbra del quattrocento. Non è che un frammento trascurato e ridotto

PIETRO PERUGINO - La Vergine col Bambino.
Fontignano (Perugia).

in condizione tristissima, ma ciò nondimeno le due figure rimaste non hanno patito danno sufficiente per toglier loro la grazia originale di sentimento e la bellezza delle forme.

La bionda Vergine, vestita di una tunica porpora e di un mantello grigio, dei quali colori poco più si vede, sta seduta con il piccolo Bambino nudo, ritto in piedi ed appoggiato contro il di lei braccio destro e guardante a sinistra come a qualche santo o santa ormai svaniti.

Basta dare uno sguardo a questo frammento per richiamare subito alla mente tutte le caratteristiche dell'arte del Perugino, ed un esame più attento non può che confermare tali impressioni. L'affresco di Fontignano mostra sopratutto una notevole rassomiglianza con un'altra pittura con il medesimo soggetto — quella esistente nella chiesa di S. Maria Maggiore di Spello — la quale è stata sempre ritenuta da tutti i critici come sicuro lavoro del Perugino. Non solamente nell'atteggiamento della Vergine e del Putto, ma anche ne' tipi, nell'espressione, e nella tecnica troviamo una rassomiglianza, quasi, direi, una identità fra i due dipinti, così da levarci ogni dubbio circa alla loro parentela.

Vero è che nell'iscrizione laconica " Angniolus Toni Angeli fecit fieri MD XXII „ che si trova sulla base del trono nell'affresco di Fontignano, non troviamo nessuna conferma della nostra attribuzione (1).

Ma per altre ragioni torna interessante conoscere la data del nostro dipinto. Sappiamo con certezza che Pietro lavorò parecchio durante gli ultimi due anni della sua vita a Fontignano, ove compì diversi lavori (fra gli altri il grande affresco non mai terminato dell'Adorazione dei Pastori ora nella Galleria Nazionale di Londra), e ove morì nel 1524. Il sopradetto affresco dell'Adorazione gode fama di essere stato l'ultima opera del maestro e fu forse direttamente preceduto dalla pittura della quale riproduco ora per la prima volta il frammento rimasto. Insieme a quasi tutti i dipinti degli ultimi anni dell'artista, come quelli di Spello e di Trevi dell'anno precedente, il nostro mostra il medesimo fare largo e facile, quasi trascurato, ma ancora maestrevole e sicuro. Sebbene fosse già ascritto dubbiosamente da qualche scrittore locale al Perugino, esso era rimasto finora sconosciuto dai critici e non trovò mai posto in nessun elenco autorevole delle opere genuine del maestro. Credo dunque di non far cosa inutile richiamando l'attenzione degli studiosi su questa pittura negletta. Essa ha per noi un interesse non solamente artistico ma anche sentimentale trovandosi nella medesima

PIETRO PERUGINO - La Vergine col Bambino e Santi.
Spello - Chiesa di S. Maria Maggiore. (Fot. Anderson).

chiesetta ove riposano ora — mentre aspettano una tomba più conveniente — le ossa reputate del grande pittore umbro.

IRÈNE VAVASOUR-ELDER.

(1) Neppure l'affresco di Spello porta la firma del maestro ma la sola iscrizione Ex espeis Joanne Bernardelli AD MD XXI. Die XXV aprilis ».

La " Rassegna d'Arte „ uscirà il 15 agosto prossimo in fascicolo doppio (comprendente i numeri agosto-settembre) in massima parte dedicato alla commemorazione del primo centenario della Pinacoteca di Brera.

IL " SANT'ANDREA " DI VERCELLI.

INTORNO ALLE ASSERITE SUE ORIGINI INGLESI.

I.

La Basilica di Sant'Andrea in Vercelli è certo uno dei monumenti più belli e interessanti non solo del Piemonte, ma di tutta Italia. Ed è strano constatare come poco si sia scritto e studiato intorno a questo insigne capolavoro dell'architettura medioevale: soltanto alcuni autori ne accennano, ma semplicemente di sfuggita, accettando molte volte le tradizioni ed i preconcetti secolari, senza approfondire il mistero ancora oscuro dal quale sorsero all'alba del sec. XIII le snelle ed austere linee del tempio vercellese.

La dispersione quasi completa del prezioso archivio appartenente alla Abbazia annessa alla chiesa di Sant'Andrea, contribuì non poco ad aumentare le tenebre intorno al monumento: e gli scrittori locali dall'abate Frova ad Emanuele Arborio Mella, dal De Gregory al padre Bruzza tanto benemerito della storia d'arte vercellese (1), invano si affaticarono a penetrare quelle tenebre e quel mistero, che dall'ordine storico si allargano all'ordine estetico per la caratteristica originalità della struttura e del gusto di Sant'Andrea, nel quale due diversi stili si fondono e si confondono lasciando stupefatti e perplessi quanti lo osservano e rimangono incerti intorno alla sua vera natura architettonica.

Basilica di S. Andrea a VERCELLI - La facciata.

(Questa e le altre fotografie che illustrano quest'articolo sono di Pietro Masuero - Vercelli).

Recentemente, in un solo prezioso volume, due scrittori vercellesi contemporanei hanno raccolto quanto in precedenza si era detto e pensato in merito al maggior edifizio della loro città. Il canonico dott. Romualdo Pastè nel suo ampio e diligente studio storico ne ricercò le origini, ma poco o nulla riuscì a scoprire intorno ai costruttori, mentre con documenti finora inediti ci offre preziose notizie sui monaci Sanvittorini che furono i primi e bellicosi padroni dell'Abbazia e sui Lateranesi che loro succedettero. Le sue fatiche riuscirono ad uno scopo quasi unicamente storico ed essenzialmente ecclesiastico: dal punto di vista artistico nessuna novella luce hanno portato sull'interessante argomento. Ed anche Federico Arborio Mella, dedicandosi nello stesso libro (1) allo studio artistico dell'Abbazia e della Chiesa, si è limitato a raccogliere le varie e disparate opinioni degli autori precedenti, racchiudendosi in poche, timide ed eccessivamente modeste osservazioni personali.

Ad ogni modo è già opera benemerita quella di aver raccolte tali diverse opinioni: in esse vediamo sintetizzati ed assommati tutti i pregiudizi e le leggende sorte intorno alla magnifica costruzione dovuta alla tenace volontà del cardinale Guala Bicchieri, ed è possibile raffrontarle, vagliarle e rilevarne con talune verità, le contraddizioni ed insussistenze.

II.

L'errore tradizionale più comune è quello che ritiene il Sant'Andrea un monumento inglese, eretto da un ar-

(1) Philadelphio Libico (nome accademico del Frova): *Gualae Bicherii card. Vita et gesta.* — Galeazzi ed., Milano 1769.
— Arborio Mella E.: *Cenni storici sull'Abbazia di Sant'Andrea.* — Giordano ed., Torino 1856.
— De Gregory G.: *Storia della Vercellese letteratura ed arte.* - Torino 1819.
— Bruzza L.: *Ragionamento sugli storici vercellesi.* - De Gaudenzi editore, Vercelli 1884.

(1) *L'Abbazia di S. Andrea a Vercelli.* - Studio storico del dott. R. Pastè -

chitetto venuto espressamente in Italia a dirigere l'esecuzione del suo disegno. Per trovare le ragioni di questa vecchia e non ancora tramontata esagerazione leggendaria, occorre rievocare il nome ed alcune vicende della vita di Guala Bicchieri, il prelato vercellese che del bel Sant'Andrea fu il fondatore.

Figlio di un console della Repubblica di Vercelli, guidatore dei cristiani all'assedio di Acri durante la terza Crociata, il cardinale Guala Bicchieri ereditò dalla sua gente illustre le più intrepide virtù di cittadino e le applicò — non più alla guerra — ma alla diplomazia, dopo averle affinate e disciplinate negli studi più severi. Eletto canonico di Sant'Eusebio appena ventenne, il giovane prelato acquistò rapida celebrità nella teologia, nel diritto e nell'oratoria.

una nuova crociata e di riavvicinare il re alla moglie Ingelburga di Danimarca ch'egli teneva schiava dopo averla ripudiata.

Riuscito al difficile compito ed a quello non più leggiero di sradicare i molti scandali ed abusi del clero francese, venne mandato in Inghilterra nel periodo turbolento di Giovanni " senza terra ". Vi incoronò Enrico III, rimise in uso la " Magna Charta " e fu proclamato salvatore del re e della nazione inglese dopo la pace di Stanen.

Così, per l'opera miracolosa di questo abile e fortunato canonico vercellese, potè compiersi un più grande miracolo di interesse artistico. Prima di abbandonare l'Inghilterra egli ottenne in dono dal re Enrico III, come attestato di riconoscenza per gli intelligenti servigi, la pingue rendita dell'Abbazia di Chesterton, dedicata a Sant'Andrea.

S. Andrea di VERCELLI – Il fianco esterno a sud.

E secondo le cronache del suo tempo, delle quali è un'eco nell'iscrizione latina sulla porta sinistra della chiesa di Sant'Andrea, coltivò con grande trasporto il canto e le belle arti.

Le sue doti intellettuali e l'opera fortunata di paciere svolta in alcuni conflitti locali fra il clero ed i signori delle terre limitrofe, richiamarono su di lui l'attenzione di papa Innocenzo III il quale nel 1205 creò cardinale l'antico condiscepolo di Bologna e lo volle a Roma affidandogli i più difficili incarichi diplomatici. Chiamato a comporre alcune divergenze fra i canonici di Gurk e l'arcivescovo di Salisburgo e le sanguinose competizioni fra i Senesi ed i Fiorentini, egli riesce allo scopo con un tatto così felice da meritare d'essere inviato in Francia presso il re Filippo Augusto, allo scopo espresso di promuovere

allo scopo di erigerne un'altra a Vercelli, intitolandola allo stesso santo.

Ecco la prima peregrina stranezza del magnifico tempio vercellese: essere sorto coi denari dello straniero, eterno spogliatore del nostro patrimonio artistico, un giorno colla spada ed oggi coi dollari.

Ma questa strana e fortunata circostanza che rese possibile l'erezione del monumento, è anche la causa delle errate convinzioni onde fu per tanti anni (e lo è ancor oggi da taluno) proclamato un prodotto dell'arte inglese.

III.

Primo a suffragare la tradizione assai remota, fu Carlo Emanuele Arborio Mella, nella prima metà del secolo scorso, coi suoi citati *Cenni Storici*. Egli scrive: " In quel secolo di guerre civili e barbara ignoranza non vediamo

Studio artistico di Federico Arborio Mella, illustrato da Pietro Masuero. - Gallardi e Ugo editori, Vercelli.

in Piemonte od in Lombardia scultura passabile in cui domini un po' di gusto: forza fu dunque al Cardinale procurarsi un architetto e scalpellini all'estero „.

Ritratto del Cardinale Guala Bicchieri, fondatore dell'abbazia di S. Andrea.

Intanto è provato oggi che le sculture di Sant'Andrea sono dovute all'Antelami. Adolfo Venturi le illustrò in modo indiscutibile e l'asserzione dell'Arborio Mella non ha più ragione di essere per quanto riguarda l'inesistenza di *scalpellini* nazionali. E l'esistenza di architetti in Italia, agli albori del 1200 è poi ammessa dallo stesso autore, quando, poco innanzi nel suo libro accenna al *Capo Mastro direttore della Fabbrica*, Magister Pantaleo de Confluentia, un medico-architetto, nato secondo il Mella a Confienza, villaggio poco distante da Vercelli, del quale Pantaleo avremo occasione di riparlare, quando studieremo fra poco le vere condizioni dell'arte vercellese anteriormente alla costruzione della chiesa di Sant'Andrea.

Il Mella appoggiò la sua opinione sul tradizionalismo locale e sulle affermazioni di alcuni anonimi viaggiatori i quali ebbero a rilevare nel Sant'Andrea delle analogie collo stile architettonico di antiche abbadie inglesi e sopratutto sulle affermazioni del reverendo dottor Giorgio Federico Noot della chiesa di Winchester, il quale, trattenutosi a Vercelli qualche giorno nel 1822 " trovò moltissima somiglianza fra la chiesa di Sant'Andrea e la *porzione antica e non rimodernata della sua Cattedrale*, quale somiglianza era completa secondo la precedente sua antica forma „.

Il Gally Knight, a sua volta, narra di un vescovo di Gloucester, capitato anche lui a Vercelli ad esaminare il Sant'Andrea ed a proclamarlo una copia della Cattedrale di Gloucester. (1)

Ma queste somiglianze, non suffragate da alcuna diretta autorità di scrittori e basate su semplici impressioni di dubbia autenticità, tutto al più si possono attribuire, come fece l'Enlart alla imitazione di modelli comuni (1). Lo Schaase negò invece recisamente ogni più lontana rassomiglianza fra le tre chiese: e l'ultimo illustratore, Federico Arborio Mella, degno pronipote del conte Emanuele per l'entusiasmo intelligente dedicato all'arte della sua città, pure notando alcune affinità proprie alle linee generali degli stili architettonici anche diversissimi, ritiene " che il nostro Sant'Andrea non ebbe a modello alcuna delle due chiese inglesi indicate „ dopo aver rilevata la confusione fatta fra le due persone citate come giudici da Emanuele Mella e dal Gally, confusione tale da ingenerare il sospetto si tratti di una persona sola. E osserva ancora assai opportunamente, come il Noot notando le somiglianze del Sant'Andrea colla sua Cattedrale di Winchester nella *precedente sua forma* d'origine, perduta quasi completamente nei restauri eseguiti fra il 1280 e il 1410, che l'hanno del tutto svisata, si trovasse nella necessità di giudicare per divinazione!

(1) Henry Gally Knight: *The ecclesiastical architecture of Italy* - London 1842.

IV.

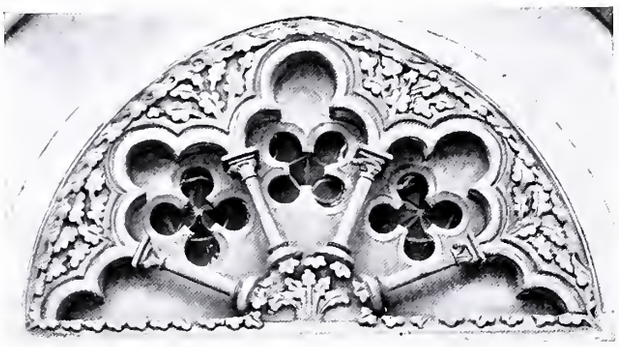
E' per me assai sintomatico il fatto, che uno dei maggiori storici della architettura inglese e studiosissimo dei monumenti della patria nostra ch'egli percorse in lungo ed in largo per ben quattro volte, non abbia scoperte queste molteplici somiglianze onde furono colpiti tanti viaggiatori inglesi e specialmente il Noot ed il vescovo di Gloucester. Tomaso Hope nella sua *Storia dell'Architettura* (2) elenca separatamente gli edifici sacri e profani d'Italia appartenenti allo stile gotico ed a quello lombardo e comprende fra i più notevoli saggi di quest'ultimo la bella chiesa vercellese descrivendola brevemente con queste parole:

" Sant'Andrea, chiesa grande con un solo ordine di gallerie lateralmente e un ordine doppio alle due estremità; sulla facciata una larga rosa e due piccoli campa-

(1) Enlart C.: *Origini francesi dell'architettura gotica in Italia* - Parigi 1894.
(2) Tomaso Hope: *Storia dell'Architettura*. - Traduzione dell'ing. Gaetano Imperatori - Milano 1840.

Basilica di S. Andrea a VERCELLI - La porta maggiore.

nili, uno più grande nel centro e un'altro staccato; le navate ad arco acuto o composto „. (Pag. 196).



S. Andrea di VERCELLI - Lunetta della porta laterale a destra.

E' notevole la lucidità e la serenità colle quali l'Hope, scrivendo quasi contemporaneamente a Emanuele Mella, pure notando la struttura gotica delle navate e di tutto l'interno, ritrova nelle decorazioni e nella parte esteriore ben più importante e monumentale, i punti caratteristici dello stile nato dalla mischianza del romano col bizantino, immaginato principalmente dai liberi muratori lombardi e diffuso da essi viaggiando dietro i missionari della chiesa latina. Il suo è il giudizio più equilibrato fra quanti vennero al suo tempo pronunziati intorno al monumento di Vercelli ed acquista singolare importanza dalla conoscenza che l'autore aveva dell'architettura inglese alle cui reminiscenze non credette il caso di accennare nel descrivere ed ammirare il Sant'Andrea. E notando la prevalenza dei caratteri lombardi estesi a tutto l'esterno su quelli gotici limitati alle navate, rilevando la strana associazione dei due stili nella stessa opera d'arte, egli preluse all'odierno sintetico giudizio dato incidentalmente dal Venturi (1): " il Sant'Andrea segna il trapasso dalle forme romaniche alle gotiche, l'unione di forme indigene e straniere, ed è perfetto nella tecnica e nella costruzione „ giudizio che noi ci proponiamo di sviluppare suffragandolo di documentazioni e di prove, per constatare, nel *trapasso* e nell'*unione* accennati da Adolfo Venturi, un vigoroso e smagliante primeggiare dei caratteri locali, non ancora sopraffatti dalle influenze nordiche venute in Italia al ritorno di quelle compagnie di liberi muratori che avevano gloriosamente diffusa per tutta Europa l'architettura lombarda. Lo stesso Hope nella sua squisita lealtà d'uomo e di scrittore si è domandato a carte 290 del suo libro se gli italiani " non dovrebbero anche avere la priorità sull'Inghilterra in ogni parte ornamentale, se è vero che gli archi acuti o composti ed i frontespizi che vedonsi a San Marco di Venezia e nel Battistero di Pisa non apparvero in Inghilterra — giusto quanto asseriva il dott. Milner — che sotto Edoardo III.

S. Andrea – Facciata meridionale del transetto.

(1) A. Venturi: *Storia dell'Arte Italiana.* - U. Hoepli edit. 1903.

S. Andrea - Particolare della lanterna.

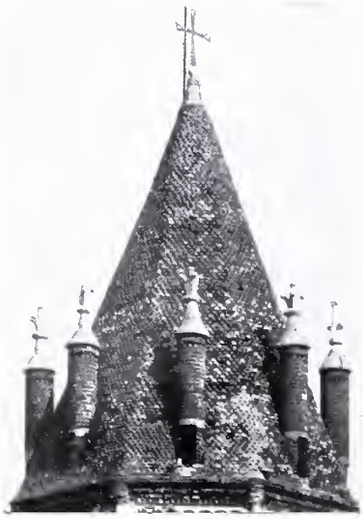
L'ipotesi che il Sant'Andrea sia monumento da ascriversi completamente alla architettura inglese, si sfata anche colla sempre più sfatata leggenda che ne faceva autore un architetto Gian Domenico Brighintz il quale avrebbe accompagnato il cardinale Guala Bicchieri al suo ritorno in Italia.

Il Melani che accetta come probabile questa voce, aggiunge: " del fatto si ha una conferma in ciò: che i lateranesi celebravano ogni anno ai 30 di agosto un anniversario in suffragio di *Domini Joannis Dominici Brighintii,* parola latinizzata dal nome originale Brigkinth o Brighintz „ (1).

Ma l'argomentazione è assai poco convincente ed era già stata sfruttata dall'Arborio Mella il quale le attribuiva temerariamente un valore decisivo per il fatto che " siccome di tutti gli anniversari puossene chiaramente conoscere l'originale motivo, eccettuato questo, pare ridondar debba in conferma della tradizione generale ...

E ciò è molto arrischiato. Che la ragione ignota sia proprio quella di aver disegnato il meraviglioso tempio, è assai arduo affermare sopra una induzione così vaga.

Le benemerenze dell'inglese verso i monaci, potevano essere mille ed una, non esclusa quella ch'egli fosse il rappresentante della nazione e forse il delegato del re che aveva offerto i fondi necessari per l'erezione dell'Abbazia. E le tradizioni hanno il valore di.... tradizioni. La voce pubblica — per esempio — esaltando la memoria del Brighintz lo diceva sepolto sulla porta della chiesa. Ma l'Ar-



S. Andrea - Cuspide della lanterna.

(1) Alfredo Melani: *Architettura Italiana.* - Milano, Hoepli 1887.

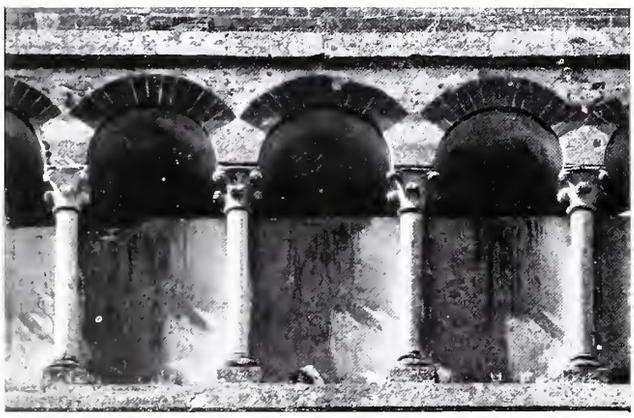
borio Mella, che alle tradizioni locali prestava una fede così entusiasta, nell'eseguire i suoi sapienti restauri non ne ritrovò punto il sepolcro. D'altra parte nel necrologio dei canonici lateranensi non è nemmeno designato come *magister* e ciò contrasta colle supposizioni dianzi riportate.

L'architetto inglese è tuttora un mito, benchè tanta gente si affanni a dargli personalità d'architetto e Vercelli gli abbia dedicata la via laterale all'abside del Sant'Andrea, italianizzandogli il nome in *Brighinzio*. Ed è noto che la Società Archeologica di Londra, consultata appositamente dal conte Edoardo Mella, non si associò alla comune credenza che il Brighintz sia l'architetto del Sant'Andrea, allegando anzi non conoscersi in Inghilterra alcun nome simile fra i costruttori medioevali (1).

Se adunque il preteso architetto non aveva condotto in patria opera alcuna, come poteva essere prescelto dal cardinale Bicchieri e condotto in Italia per erigere l'Abbazia? E se egli non aveva precedenti di architetto, come poteva assurgere ad un capolavoro come il Sant'Andrea? Ecco delle domande imbarazzanti per i fautori del Brighintz!

Tornando ai giudizi dell'amico prof. Melani, non sò accettare questa sua affermazione: " l'assieme della chiesa ricorda l'architettura inglese ed è un modello di policromia naturale. „ Mi sembra che le due cose si escludano giacchè la policromia non fu mai, ch'io sappia, carattere specifico dell'architettura inglese. Più fondata è l'asserzione che, notando l'abside orizzontale del Sant'Andrea, la dichiara fuori dei nostri costumi. Ma neanche l'abside orizzontale può dirsi caratteristica delle cattedrali inglesi! Ed un solo particolare, in così vasto e complesso edificio non può essere assurto a riprova decisiva, in una epoca di transizione e di formazione nella quale gli stili diversi si scambiavano facilmente talune peculiarità di costruzione e di decorazione.

Il marchese Amico Ricci che ha riportato per primo la storiella del vescovo di Gloucester dagli scritti del Gally, afferma anche lui: " tutti i moderni scrittori di architet-



S. Andrea - Particolare della Galleria di circolazione.

tura discorrono della chiesa di Sant'Andrea quall'unico esempio della slanciata architettura Anglo-Sassone „. Ma noi abbiamo già constatato come gli scrittori assai poco abbiano discorso dell'edificio di Guala Bicchieri e come le loro classificazioni allo stile gotico dovessero circoscriversi alle parti interne della chiesa.

E lo stesso Ricci ha ragione quando invoca a sussidio della sua tesi l'altissima volta delle navate che si spiega a sesto acuto e si orna di costoloni a crociera, ma si contraddice quando dichiara conformi allo stile delle chiese normanne la facciata a tre porte con le due file di esili colonne convergenti con arco *tondeggiante*.

S. Andrea di VERCELLI - Navata centrale.

Tutte le chiese lombarde presentano queste particolarità; ed il Ricci è costretto poco innanzi a riconoscere che il coronamento della facciata non è molto acuminato come sono generalmente — per lo smaltimento delle nevi — quelli di quasi tutte le fabbriche nordiche, la qual cosa " dà a questa di Sant'Andrea un carattere alquanto dalle altre variato „ (1).

V.

L'originalità profonda e mirabile della chiesa di Sant'Andrea in Vercelli ed il fatto ch'essa rimase esemplare unico e non imitato in Italia, furono la causa precipua di queste esagerate opinioni concordanti ad assegnarne la creazione agli stili forestieri. Tanto è vero, che rilevatisi poco sicure e convincenti le attribuzioni inglesi, sorse immediatamente un altro piccolo gruppo di critici a rivendicare la gloria del bel Sant'Andrea all'arte francese.

Vedremo in un prossimo articolo se quest'altra opinione abbia migliori basi e più solida consistenza.

(Continua)

GUIDO MARANGONI.

(1) Conte EDOARDO MELLA: *Studio sulle proporzioni della chiesa di Sant'Andrea*. - Torino 1881.

(1) AMICO RICCI: *Storia dell'Architettura in Italia*, vol. II. - Modena 1847.

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.

Antonio Bonfanti, responsabile.

RECLAMI DEGLI STUDIOSI

La nuova imbiancatura del palazzo di Brera.

Riceviamo e pubblichiamo:

On. Direzione della *Rassegna d'Arte,*

È un reclamo modesto che vi dirigo ma, poichè si riferisce a un gran monumento, può darsi che lo teniate nel debito conto. Per molte settimane v'è stato un gran lavoro di raschie, di pennelli, di scope nelle logge e nel cortile del bel palazzo di Brera; ed io, che pei miei studi debbo recarmi ogni giorno in biblioteca, ho assistito a tutte le fasi del nuovo lavoro che tanto nitore di tinte fresche ha steso abbondantemente sulle pareti del capolavoro edilizio eretto dal Ricchini nel seicento, intorno alla antica sede degli Umiliati. Dopo molti giorni di lavoro — durante i quali le tinte bianche passarono, con un'esuberanza a cui il governo non ci aveva abituati, dalle pareti alle vesti dei transitanti, che avevan finito persino con l'avere le tasche piene..... di polvere e di calcinacci — il lavoro sembrò finito e si tolsero impalcature, scale e pennelli per permettere all'ammirazione pubblica di dar sfogo liberamente. Fu un coro..... di disapprovazioni. Il palazzo severo ed esuberante era mutato, per virtù dei nostri bravi imbianchini, in un gaietto palazzotto di campagna tutto bianco, bianco, da accecare. L'ufficio dei monumenti, che ha in consegna il palazzo e ne cura i restauri, riconobbe giuste le proteste degli artisti e fece ridipingere da capo a fondo le pareti e lo scalone con una tinta nuova, consigliata non so se da uno o più artisti. E l'imbiancatura numero due è finita e questa volta, è a sperarlo — almeno per la tranquillità dei molti frequentatori del palazzo — senza appello.

Oggi il palazzo di Brera si presenta tutto lindo, con una certa tinta di caffè e latte, che potrà sembrare adatta alla città che è detta Paneropoli ma che non s'intona affatto con la severità dell'ambiente, con gli affreschi e coi numerosi monumenti delle logge, i quali ultimi, nel piano superiore, son stati isolati con certa tinta rosso cupo di genere pompeiano ben poco attraente. Perchè non si curò meglio la scelta della tinta che pure ha tanta importanza alla *intonazione* di un palazzo che è fra i più belli di Milano? Perchè non si ripetè la tinta antica verdone-grigio caratteristica dei palazzi nostri del seicento che vi era prima ed è tuttora in tanti altri, in quello del Senato, per esempio, per non citarne che uno? Piccole cose si dirà. Ma spesso son le piccole cose che interessano all'arte il pubblico e lo invitano ad ammirare e capire le grandi. Scusatemi la troppo lunga chiacchierata e credetemi

Vostro *abbonato.*

BIBLIOGRAFIA

Laudedeo Testi. — *La storia della Pittura veneziana*, opera premiata col primo premio dal R. Istitituto Veneto di scienze lettere ed arti. Parte prima: *Le origini.* Bergamo. Istituto Italiano d'Arti Grafiche editore. 1909.

Questo primo volume, di ben 554 pagine, si presenta piacevolmente corredato di numerose e belle illustrazioni intercalate nel testo e in parte di tavole anche a colori.

« Scritta per un concorso - osserva l'autore per esporre le ragioni dell'opera - bandito allo scopo d'illustrare le origini della pittura veneta e distinguere accuratamente opere e nomi d'artisti primitivi, si comprende l'estensione che nel primo volume abbiamo dato ai mosaici e alle tavole arcaiche, molte delle quali abbiamo fatto riprodurre perchè inedite e quasi sconosciute ». Infatti i commissari del concorso lodarono in modo speciale la trattazione completa sui mosaici di S. Marco e dell'Estuario, trascurata da altri. Il libro non è l'arida trattazione del tema basata sull'esposizione dei pareri altrui ai quali segua quello dell'autore senza prove e argomenti validi, affatto diverso, a che ci hanno abituato certi critici novissimi: ma un libro di facile consultazione e chiara esposizione senza inutili frasi retoriche, nel quale è la storia, l'archivio, il catalogo della pittura veneta.

Il primo capitolo esamina, a grandi e sicure linee, l'ambiente di Venezia nel medio Evo: l'esposizione dei fatti ci spiega in modo naturale il movimento dell'arte che risente delle vicende politiche ed economiche e s'ispira, volta a volta, agli esemplari dei padri, dei protettori, degli alleati. L'arte d'Oriente penetra ogni ramo dell'arte veneziana talchè gl'influssi locali fino alla seconda metà del XIV secolo quasi non si avvertono. Le origini dell'arte veneziana son studiate innanzi tutto sull'esame acuto dei mosaici: esame lungo, diligente, con vedute originali. Il lettore, che ha sott'occhio, di mano in mano che il testo ne parla, abbondanti riproduzioni dei mosaici stessi, può seguire facilmente le argomentazioni dell'autore. Il capitolo successivo è dedicato allo studio dei dipinti su tavola o a fresco. L'autore li esamina un per uno, correggendo errori di precedenti scrittori, modificando date, esponendo considerazioni nuove. Così corregge le inesattezze del Cavalcaselle a proposito delle pitture nella cappella del palazzo ducale, ritiene opera fredda di un seguace di Jacobello del Fiore la Madonna - dal Fogolari attribuita a Jacopo Bellini - a Bassano, nella chiesa della Beata Giovanna, ritiene - d'accordo col recente catalogo del Malaguzzi - di un Giorgio del XV secolo, non del precedente, il *S. Marco Evangelista* della galleria di Brera (infatti al MCCCLXXXX che v'è scritto doveva seguire un altro C al terzo) ecc.

Il capitolo successivo è dedicato al Trecento. Vi si parla di maestro Paolo da Venezia e de' suoi figli, di Lorenzo Veneziano (pel quale è rilevato l'equivoco in cui caddero i due Venturi a proposito delle due tavole n. 485 e 486 di Brera che non son quelle ricordate dall'Edwards come di Lorenzo Veneziano), dei Caterini; alle notizie di ogni pittore segue l'esame delle loro opere recante i luoghi ove si trovano, con chiarezza di distribuzione; e il lettore è aiutato anche dai titoli e sottotitoli in maiuscolo che facilitano molto le ricerche: cosa di cui gli autori di libri piuttosto di consultazione che di lettura si dimenticano troppo spesso.

I pittori forestieri nel veneto in quel primo periodo sono Tommaso Barisini da Modena (pel quale le osservazioni del Molmenti sono contraddette da documenti e osservazioni nuove del Testi), Tommaso di Francesco e maestro Tommaso, il Guariento, Antonio Veneziano, Giovanni da Bologna. Le pagine dedicate al Guariento vi son così abbondanti e così rigorosamente basate su notizie e dati nuovi che n'è uscita una vera monografia che contraddice non poco ai risultati di Adolfo e Lionello Venturi: l'ultimo dei quali veramente non dovette avere del valore artistico del pittore idee molto definite se lo chiamò "*il più arcaico* fra i migliori maestri padovani(?)„ e, poco dopo "*il* migliore e *più progredito* e più magnifico decoratore„.

Il capitolo VII studia l'arte del quattrocento nella sua prima metà e con questa parte — che forma un ampio studio che da solo comprende oltre duecento pagine — si chiude il libro. Vi si parla della vita e dell'attività artistica di Nicolò di maestro Pietro, di due Nicolò, di Giovanni Baili o Badile, di Stefano da Zevio, di Gentile da Fabriano, di Vittore Pisano o Pisanello, dei Del Fiore, di Donato; della scuola umanistica padovana, di Squarcione, di Andrea Mantegna, dei miniatori.

Una sintesi, un'appendice e numerosi indici metodici chiudono il bel libro. Il quale, diciamolo pure, oltre l'originalità che tutto lo ispira e che rivela nell'autore quella profonda conoscenza dell'argomento che deriva dall'aver studiato a lungo e sul posto ambiente e prodotti, presenta - specialmente nelle note - un carattere polemico, che non tornerà forse gradito a molti i quali amerebbero che la letteratura artistica fosse ancora tutta latte e miele, come le verbose dissertazioni accademiche del bel tempo antico. Noi pensiamo che la polemica, quand'è seria e stringente, sia utile, staremmo per dire indispensabile a chiarire i troppi equivoci di metodo che ingombrano il libero andamento della critica.

Il Testi, nelle sue note polemiche, si dirige specialmente ad Adolfo Venturi e a suo figlio Lionello e poichè essi - il secondo sopratutto, - si occuparono a lungo dello stesso argomento svolto oggi dal Testi con diverse vedute, è naturale che egli si preoccupasse principalmente di chiarire i punti controversi in riguardo alle loro opinioni. E, in verità, il numero e la qualità degli appunti che lo scrittore fa ad essi per errori di date, per erronee interpretazioni, per contraddizioni palesi, per deficienza di metodo, per manchevolezze ottiche, prospettiche e tecniche, sono davvero impressionanti.

Noi non vogliamo entrare in merito a questa parte del libro del prof. Testi per non cambiare la recensione in una nota polemica. E chiudiamo con una lode alla veste del libro che abbiamo sott'occhio: per la cura della stampa, per la bellezza delle illustrazioni chiarissime e nitide, per la stessa rilegatura elegante e - se Dio vuole - pratica e forte, il volume è da annoverarsi fra i migliori usciti dalle officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

Gli studiosi sollecitano col desiderio la pubblicazione del II volume che, a quanto ci si assicura, non è lontana.

B. Supino. — *L'architettura sacra in Bologna nei secoli XIV*, Bologna, N. Zanichelli 1909 ill.

L'autore esamina, sulla base di documenti nuovi o nuovamente studiati delle cronache bolognesi, e sopratutto sullo studio diligente dei monumenti, gli edifici sacri di Bologna del due e del trecento. E chi conosce la severa città sa come il tema sia attraente ma vasto. Un pò dovunque, fra gli edifici moderni, trionfano le vecchie chiese ornate di terre cotte o mascherate qualche volta dalle superfetazioni posteriori.

La chiesa di S. Domenico, quella di S. Francesco, il tempio di S. Giacomo Maggiore, quelli di S. Martino, di S. Maria dei Servi, di S. Giovanni in Monte, di S. Procolo, di S. Michele in Bosco nelle primitive loro forme e sopratutto il S. Petronio son studiati con vedute in gran parte originali. L'autore ha scrutato le vecchie forme primitive in mezzo ai riferimenti moderni di molti edifici e ce ne ha quasi sempre presentato, idealmente, i concetti originali edilizi. È uno di quei libri che difficilmente si posson riassumere e i cui risultati male si costringono ai modesti limiti di una recensione.

Dobbiamo perciò accontentarci di questo breve cenno bibliografico e — se pur non sempre ci sapremmo trovar d'accordo con l'autore in diverse conclusioni e nella difficile interpretazione di parti troppo frammentarie di alcuni vecchi edifici — di farne ampia lode per la diligenza e la coscienza con cui è steso.

Luigi Serra. — *Domenico Zampieri detto il Domenichino* (17 illustrazioni fuori testo e 56 nel testo) Casa Editrice del *Bollettino d'Arte* del Ministero della P. Istruzione. - E. Calzone - Roma 1909.

L'autore osserva, nella prefazione, che una monografia completa intorno a un pittore italiano del seicento è impresa, per ora, troppo ardua perchè si possa tentare con tranquillo animo. Egli si è accinto a questa che vuol offrire i mezzi di studio per una possibile monografia completa nell'avvenire, a studi e conoscenze più progredite.

Se quindi il libro non può aspirare a illustrare tutte le opere del genialissimo pittore bolognese — chè parecchie son costudite in case private anche dall'Emilia non facilmente accessibili, o sotto altri nomi — è però della maggiore utilità allo studioso e all'artista. In esso l'attività del maestro è esaminata direttamente sulle opere, l'una dopo l'altra, progressivamente per ordine cronologico: talchè la figura del pittore genialissimo più razionalmente si delinea e si afferma. Le illustrazioni completano in modo naturale l'esposizione che ne fa l'autore; ma non sapremmo lodare la varietà di inchiostri adoperati nelle riproduzioni delle tavole alcune delle quali, di tonalità stridenti, rendon male la delicatezza del colorito.

Gustave Clausse. — *Les Sforza et les arts en Milanais* (1450-1530) Paris. E. Leroux 1909 ill.

In un grosso volume di oltre 500 pagine grandi il noto architetto e scrittore d'arte italiana G. Clausse intende riassumere i risultati degli ultimi studi sull'arte milanese del Rinascimento e illustrarne i prodotti in relazione alle vicende storiche che li hanno consigliati. Sembra giustamente all'autore che la storia dello sviluppo delle arti non possa esser ben compresa se non si tengon presenti i fatti che ne sono l'origine naturale: così che egli ha fatto precedere alla parte artistica del libro quella puramente storica. Ma se le promesse son buone non lo sono purtroppo, nel volume che abbiam sott'occhio, il metodo seguito e - quel ch'è peggio - il substrato di cognizioni della storia e dell'arte locale.

Il capitolo I che ricorda troppo brevemente i fatti della vita politica di Francesco Sforza, è seguito da minori capitoli sul *Castello di Porta Giovia*, sul *Duomo*, sulla *Certosa di Pavia*, su l'*Ospedal Maggiore*, sui *ritratti:* quello dei duchi successivi è seguito dall'esame delle opere d'arte notevoli del suo tempo e così di seguito. L'evoluzione artistica non è così svolta e spiegata in un progresso naturale ma le opere d'arte più importanti son quasi staccate dal loro ambiente naturale e illustrate una per una, a sè.

Purtroppo l'autore mostra di conoscer ben poco i nomi e i fatti: date e avvenimenti son riportati o errati o su fonti poco attendibili; le opere d'arte son confuse fra loro e, come troppo di frequente quando scrittori stranieri — francesi sopratutto — scrivon delle cose nostre, o non son capite nella loro essenza, o i nomi degli artisti son riportati male. Riportiamo qualche esempio. In un capitolo dedicato agli scultori di Genova (perchè, mentre l'arte genovese ha caratteri proprii, individuali?), v'è detto che Michele d'Aria è milanese « né a Aria près de Côme »; che Girolamo Viscardo è « originaire de Laveno près de Varese, autre milanais », che Antonio della Porta è milanese come « son neveu Pace Gagnini (sic) milanais comme son oncle, né a Bisone (sic) », i campionesi si mutano in una famiglia « les Campioni »; i monumenti son citati così: « San-Pietro in Gestate », « San Eustorgio », « San-Bernardino del Carmine », « Musée Brera », « Santa Caterina la Ruota » « Sant'Agostino-Bianca », ecc.

Il Butinone e lo Zenale di Treviglio son fatti nascere invece « tous deux à Trevise dans le Frioul », comico equivoco ch'è sufficiente a provare che l'autore non s'è mai recato a Treviglio dove la grande pala, capolavoro dei due pittori, si conserva: la pala è citata come conservata a..... Treviso! Viceversa, confondendo una cappella con l'altra, vi è detto che Butinone dipinse (e non è vero) il trittico della cappella di S. Antonio in S. Pietro in Gessate per ordine di Mariotto (che il Clausse muta ripetutamente in Marutto) Obiani mentre Zenale (!) ne dipingeva le pareti coi fatti di S. Antonio fra i quali « on y remarque un criminal comparaissant devant le proconsol Ambroise » che invece fa parte degli affreschi della cappella Grifi. Si può immaginare maggior cumulo di inesattezze e di equivoci in più breve numero di frasi? E che dire delle attribuzioni? Della pala Sforzesca di Brera (ch'è del 1494 e non del 1495) il Clausse dice che fu *ordinata* dallo Sforza a Zenale; un trittico dell'Ambrosiana riproduce in tavola fuori testo come l'opera più caratteristica del Foppa, mentre nessuno si sognò di attribuirglielo; i *SS. Ambrogio, Gervasio e Protasio* nella chiesa di S. Stefano son da lui attribuiti al Bevilacqua, mentre, da cinquant'anni, il Mongeri aveva già notato che son posteriori di un secolo al Bevilacqua; di questo pittore il Clausse lamenta la perdita delle opere e ignora che da un pezzo si son scoperte opere sue a Casoretto, a Pavia, a Somma Lombardo, a Landriano (dove, rimosso un vecchio confessionale, trovammo la firma e la data 1485 sotto gli affreschi), a Bergamo, all'estero. E che dire del quadro d'altare della cappella di S. Antonio in S. Pietro in Gessate dato al Civerchio mentre poco prima era dato al Butinone? E degli affreschi della cappella Portinari eseguiti dal Civerchio « et non pas Foppa comme on l'a souvent ecrit » (!?) E degli stupefacenti elogi a Cristoforo Moretti (cambiato dal C. in Morelli) del quale non si conosce che un timidissimo, arcaico dipinto, firmato in casa, Bassano Gabba (che il C. non conosce) e diventato di punto in bianco l'autore di un affresco e lodato perchè « il fut un des premiers a supprimer dans ses tableaux les ornements d'or chers aux vieux peintres » (nemmmeno a farlo a posta quell'unica sua opera è tutta piena di dorature persino nelle lumeggiature dei capelli!) e lodato quale « reformateur de l'ancienne école lombarde, il prepara l'avenèment de Leonard de Vinci »!! Oh! la facilità a scriver libri d'arte italiana all'estero e a trovar buoni editori, e le fatiche dure, aspre per l'una e l'altra cosa in Italia! E potrei continuare per un pezzo perchè ad ogni pagina incorrono errori e contraddizioni: e potrei osservare molte cose a proposito dei pittori Zenoni da Vaprio, di Giacomino Vismara (non Vincomala come scrive il C.) di Michelozzo, del Filarete, dell'Amadeo, e di numerosi altri artisti, i giudizi sui quali, dati dal Clausse, discordano dai risultati più recenti della critica artistica nè son basati su argomenti attendibili. Il libro ha bensì belle pagine, veramente sentite: e son quelle relative all'architettura e principalmente a Bramante che l'autore meglio conosce. Ma per tutte le altre, e son le più, v'è a sospettare ch'egli si sia affidato ciecamente ad appunti frettolosi, a impressioni incomplete, a guide della città eccessivamente vecchie.

F. Malaguzzi Valeri.

S. François d'Assise par Henry Thode - 2 vol. in 8° - Paris, Henry Laurens - 1909. — Les études sur l'histoire de l'art ont pris à notre époque une telle importance, elles intéressent si passionnément le public, que les éditeurs français ont pensé qu' ils pouvaient trouver une clientèle pour des traductions des principaux livres d'art publiés à l'étranger... Sans doute au cours de ces dernières années l'étude des langues étrangères s'est prodigieusement développée, mais en France, et en Italie, ceux qui sont capables de lire couramment et sans trop de fatigue des livres allemands, surtout des livres écrits sur des sujets spéciaux, tels que les sujets artistiques, sont encore extrêmement rares. De telle sorte que l'on peut dire qu'en France et en Italie les livres d'histoire d'art écrits en allemand sont loin d'être aussi connus qu'ils devraient l'être. Et cette lacune est d'autant plus facheuse que depuis nombre d'années les écrits allemands sont de tout premier ordre, et sur certains points, par exemple sur l'architecture, n'ont de rivaux ni en France ni en Italie.

C'est donc un très grand service que nous rend la maison Laurens en publiant les principaux livres des grands critiques de l'Allemagne et le choix qu'elle a fait pour inaugurer sa collection du *S. François d'Assise* de M. Henry Thode n'aurait pu être meilleur. M. Thode est un historien du plus grand mérite et son *S. François d'Assise* dont la première édition remonte déjà à une vingtaine d'années est une date dans l'histoire de l'art. C'est lui qui a été le véritable initiateur de ce mouvement qui a porté les historiens à étudier avec tant de passion l'influence de S. François et de l'Ordre des Franciscains.

M. Thode n'a pas écrit son livre en simple critique d'art, il l'a écrit en historien et en théologien; et les questions qu'il agite sont si graves, elles comportent des connaissances si étendues que, seuls, des historiens de sa valeur pourraient se risquer à les discuter avec lui. Je me contenterai d'indiquer un de ses points de vue. M. Thode appartient à la réligion protestante et il semble que, dans la détermination du caractère de l'oeuvre de S. François, il ait un peu trop insisté sur ce qu'elle aurait eu de contraire aux traditions catholiques: pour M. Thode S. François doit être rapproché de Pierre Vaux et doit être considéré comme un prédécesseur de Luther; S. François est un grand réformateur et il semble qu'il ne faudrait pas trop violenter la pensée de M. Thode pour dire qu'il fut un hérétique. Au fond de la doctrine de S. François, et comme son caractère essentiel, M. Thode nous montre une protestation contre l'absolutisme romain et l'avénement de l'individualisme et du libre examen.

Et M. Thode partant de ces prémisses fait partir de S. François toute l'évolution de l'art moderne.

Sans discuter le point de vue théologique de cette thèse, il me semble qu'il y a en elle une grande exagération. L'évolution de l'art chrétien à l'époque moderne ne date pas de S. François. Bien avant lui la Renaissance chrétienne était apparue en France. Toutes les merveilles de l'art roman et les premiers chefs d'œuvre de l'art gothique ne doivent rien à S. François. Et, en réalité, S. François n'apporte rien de nouveau dans le christianisme, et ne fait que donner un nouvelle vigueur à quelques uns de ses caractères essentiels.

Quoiqu'il en soit je me trouve pleinement d'accord avec M. Thode lorsqu'il dit que l'évolution de l'art italien, de Giotto à Raphael, s'est faite essentiellement sous l'influence de la pensée chrétienne et que dans cette évolution l'influence de l'art antique ne fut que secondaire.

Le livre de M. Thode tour à tour consacré à l'histoire de la vie de S. François et à l'histoire des œuvres d'art crées sous son influence, est le livre d'un homme qui est en même temps un critique d'art avisé et un grand historien.

Taine eut été le premier à louer un si beau livre.

MARCEL REYMOND.

RIVISTA D'ARTE = Marzo-Aprile 1909

D. SOCINI. — *Un'antica questione relativa alle fondazioni del Duomo di Pienza.* È pur troppo ben noto come la bella chiesa che Pio II volle sorgesse accanto al suo palazzo di Pienza e che il Rossellino decorò di una ricca quanto armonica facciata, da secoli, e cioè sin dalla sua fondazione, vada gradatamente abbassandosi dalla parte dell'abside la quale è dunque condannata a certa rovina. E ciò, come rileva il Socini, non per infiltrazioni d'acqua ma perchè il sottosuolo stesso è di natura instabile, talchè egli, per evitare la probabile caduta dell'abside con grave danno del resto dell'edificio, propone la si disfaccia pietra a pietra per ricostruirla su base più solida. Forse sarebbe tale provvedimento l'unico davvero razionale, ma conoscendo l'abitudine dell'Autorità di non prendere mai una deliberazione veramente risolutiva, allorchè essa richiede opere e spese rilevanti, dubitiamo assai che venga adottato. — H. P. HORNE. *A commentary in Vasari's life of Jacopo da Casentino.* — Il Vasari, nelle sue "Vite", vorrebbe questo pittore discepolo di Taddeo Gaddi, l'anonimo Gaddiano invece di Giotto, e l'A. del nostro articolo propende per tale opinione ultima, studiando i documenti e confrontando fra loro le due opere dell'artista, la Madonna del Mercato Vecchio in Firenze e il piccolo trittico di proprietà Cagnola in Milano. — A. MUÑOZ. *Alcuni dipinti bizantini di Firenze.* — Studio di tre pitture bizantine, l'una (Madonna, Santi e Angeli) negli "Uffizi", che l'A. crede risalga non oltre il secolo XIV, l'altra l'immagine del patriarca di Costantinopoli (morto a Firenze nel 1439) che trovasi sulla sua tomba in Santa Maria Novella, il terzo un San Giovanni Battista del sec. XVI nella R. Galleria antica e moderna. — G. MORSIANI. *La chiesa di S. Francesco in Imola.* — Questo tempio, che ora più non esiste, in parte distrutto e in parte ridotto a teatro, venne dal Vasari attribuito all'Arch. Lanfrani, veneziano, che l'avrebbe terminato di edificare nel 1343, mentre il M. prova invece come la costruzione durasse più di un secolo dal 1367 a dopo il 1479 e il Lanfrani non vi lavorasse. — *Opere d'arte ignote o poco note.* Il GIGLIOLI e il POGGI illustrano brevemente una statua (S. Giov. Battista) in S. Romolo di Bivigliano, la bella Annunciazione dell'Angelico in S. Giovanni di Valdarno, una Madonna robbiana in S. Jacopo a Castro e un S. Sebastiano di Baccio da Montelupo nella badia di S. Godenzo. — *Appunti di Archivio.* Documenti intorno all'orologio dei pianeti di Lorenzo della Volpaia e intorno ad un Salvatore in marmo che il Sansovino avrebbe dovuto eseguire per il palazzo della Signoria.

MADONNA VERONA — (Fascicolo 9)

M. ONGARO. *Per le case affrescate di Verona.* Pubblicando una decorazione murale della casa Serego Alighieri, esprime il desiderio che si studino e ritraggano le facciate dipinte delle case in Verona. — C. MASSALENGO. *Nuove osservazioni filologiche.* — G. GEROLA. *Questioni storiche d'arte veronese.* Il Gerola dà alcuni documenti che interessano la biografia di Liberale da Verona e quella di Nicolò Giolfino figlio di altro Nicolò scultore, intagliatore. — L. TESTI. *Questioni storiche d'arte veronese.* L'autore della "Storia della pittura veneziana", ribatte alcune critiche fattegli dal Gerola in un precedente fascicolo di questa rivista. — BARCLAY BARON. *Gerolamo Mocetti painter-graveur.* Notizie su questo pittore nato a Murano nel 1458 che lavorò a Venezia (forse con Giovanni Bellini) prima del 1517 quando si stabilì a Verona. — L. SIMEONI. *Gli affreschi di Domenico Morone nella chiesetta del Paladon.* Alle pochissime opere di questo artista si possono aggiungere due affreschi con otto santi e firmati al *Paladon* Valpolicella, piuttusto affrettati ma caratteristici.

RASSEGNA D'ARTE SENESE — (Fasc. 4)

F. MASON PERKIUS. - Spigolature - Pochi forse possono vantarsi di conoscere la pittura Senese così profondamente come il Perkins onde le sue contribuzioni alla scuola di quest'arte sono sempre interessanti: in questo articolo egli ci fa conoscere tre Madonne da lui attribuite, malgrado alcune differenze, allo stesso maestro Luca di Tommè. Si trovano esse a Montalcino, a Solegno, nella chiesa di S. Niccolò e in quello della contrada del Bruco a Siena. Illustra pure una Vergine Senese, del signor Lans di Amsterdam ed un'altra del poco noto Andrea di Bartolo in possesso di un privato a Siena. — I. VAVASOUR ELDER. — In certi dipinti poco conosciuti di Bartolo di Maestro Fredi sono questi tre affreschi nella chiesa di S. Lucchese presso Poggibonsi e una tavola con "l'Assunzione della Vergine", a Monteoliveto in Barbiano presso S. Gimignano. Giustamente la V. E. attribuisce solo alla scuola di Bartolo "l'Assunta", di Bettona che a noi pure sembra di un seguace del maestro. — P. E. BULLETTI. — *L'oratorio della Madonnina Rossa.* — Questo oratorio sul Colle della Capriola presso Siena contiene un affresco non molto conosciuto che ha i caratteri della scuola del Sodoma.

San Carlo Borromeo nel terzo centenario della canonizzazione. — MDCX - MCMX. — Sotto questo titolo si pubblica a Milano (Direz. e Ammin. via S. Andrea, 10), per onorare il centenario terzo della canonizzazione di S. Carlo Borromeo, un periodico riccamente illustrato che, a pubblicazione finita, si presenterà come un volume ricco di notizie e di documenti grafici sull'argomento caro ai milanesi. Il periodico è l'organo ufficiale del Comitato, scelto dal Cardinale Arcivescovo, per preparare degne onoranze.

I primi fascicoli che abbiamo sott'occhi non potrebbero essere più ricchi di notizie e di illustrazioni: lo stesso studioso d'arte lombarda può attingere largamente e con utilità ad essi.

Vi si parla della vita del santo, dell'ambiente in cui iniziò la sua attività, del castello di Arona dei Borromeo, delle medaglie di S. Carlo, delle persone con cui ebbe rapporti famigliari e d'idee, della sua vita politica, del Concilio di Trento e dell'opera di S. Carlo in esso, della chiesa di Milano dopo di lui; notizie minori abbondano e preannunciano — a opera finita — un materiale ingente e prezioso. In questi primi fascicoli collaborarono Alessandro Giulini, Francesco ed Ercole Gnecchi (per la medaglistica, ch'è abbondantissima), P. Gioacchino Tagliatela, M. Martini, e numerosi e valenti quanto modesti collaboratori che si celano sotto semplici iniziali. L'arte ha gran posto nella pubblicazione la quale riproduce e illustra monumenti, quadri, incisioni, medaglie riferentesi al santo.

STARYE GODY — Marzo 1909

N. Wrauyel e A. Troubnikoff. *Les tableaux de la collection du comte G. Stroganoff à Rome.* — Sono quì molto ben riprodotti i principali dipinti di questa bella raccolta, le Madonne di Simone Martini e di Duccio che figurarono nella mostra d'arte antica a Siena, un tabernacolo di cui la decorazione è attribuita al Beato Angelico, due angeli di Filippino Lippi, una vaghissima Madonna della Scuola di S. Botticelli, un'altra dal Pinturicchio, un Erasmo ascritto al Metsys e parecchie opere di varie scuole.

STARYE GODY = Aprile=Maggio 1909

Alexandre Benoit. *Lugano et ses environs.* — Descrive ed illustra opere d'arte possedute da privati a Lugano e nelle vicinanze. Sono fra quelle dipinti e disegni moderni per lo più riferentisi a luoghi russi.

W. Stchawincky. — *La peinture hollandaise dans la collection de P. P. Séménoff Tianschansky.* — Fra i numerosi dipinti di questa ricca collezione trovansi una Kermesse di Karel van Mander, una bella "Fuga in Egitto,, che è solo pretesto a rendere un pittoresco paesaggio che di Egiziano proprio non ha nulla, un *avaro* di Gherardo dalla Notte, una buona spiaggia di V. Goyen, un bel Ruysdael, un "interno,, di Yan Steen e parecchi ritratti.

THE CONNOISSEUR = May 1909

Nel fascicolo di Maggio Ettore Modigliani in un breve scritto, che si accorda con quanto ebbe a dire a suo tempo la *Rassegna d'Arte*, rimette le cose a posto circa al pur troppo già famoso pseudo Leonardo di cui tanto si occuparono giornali italiani ed esteri con maggiore entusiasmo che competenza e ritrova che si tratta di un'opera tarda, per nulla leordanesca.

THE CONNOISSEUR = June 1909

L. Willoughby-Stoke *Edith and its art treasure.* — B. & E. Wishaw. *Lace* — Hignett. *Old english wine glasses.* — Ch. Ffoullkes. *Armour.* — R. Smythies. *A traditional Borgia Cabinet.* — C. Menzies. *Some french line engravers.* — In questo fascicolo è riprodotto un bellissimo ritratto che si crede l'effige del Cavaliere De Gros, attribuito a R. Van der Veyden, già nella raccolta Kann e acquistato dai noti antiquari Sigg. Duveen.

THE BURLINGTON MAGAZINE — May 1909

C. Phillips. *The New Rembrandt.* Nel mese di Febbraio u. s. fu venduta a Londra per sole 9 $^1/_2$ ghinee una tavoletta rappresentante *Davide che presenta la testa di Golia a Saule*, che un attento esame rivelò lavoro giovanile di Rembrandt di cui si scoperse pure la firma R. L. - 1625 o meglio 1627. L'A. studiando il piccolo dipinto si meravigliava che l'artista, di cui sarebbe una delle prime se non la prima opera, vi dimostri già tanta maestria. — R. E. Fry. *Early english portraiture.* Rivista dell'esposizione di ritratti tenutasi testè al Burlinton Fine Arts Club dove i dipinti dovuti agli antichi maestri inglesi mancavano assolutamente mentre brillavano opere di artisti esteri e in particolare modo quelli di Holbein rappresentato da una magnifica raccolta di miniature. — C. J. Holmes. *Two modern pictures.* Queste pitture esaminate qui sono un bel paesaggio di Harpignies intitolato "solitudine,, e un forte caratteristico ritratto di donna del pittore A. E. John. — R. L. Hobson. *Wares of the Sung & Juaug dynasties.* Continua lo studio iniziato nel fascicolo precedente su queste porcellane chinesi. — G. Z. Hill. *Notes on Italian medals.* Cinque sono le medaglie riprodotte dall'A. una di Costanzo Sforza dell'Enzola (1473) una seconda rappresentante Girolamo Callagrani di un artista romano; la terza di un Nicolò Gremani è di ignoto medaglista veneziano; la quarta è del veronese G. della Torre e reca un bel busto virile; finalmente l'ultima, e più importante, coll'effigie di Carlo V, di una grande verità di espressione fu eseguita da Leone Leoni. — C. J. Herringham. *Notes on oriental carpets.* Sesto articolo intorno agli antichi tappeti orientali e ai loro disegni.

NOTES ON VARIOUS WORKS OF ART

W. Suida. Illustra un *dipinto con la Maddalena e un Profeta* nella raccolta di Sir F. Cook, da lui attribuito all'artista tedesco che fiorì nella prima metà del XV. sec. Corrad Wits. — Herbert Cook. Ripigliando l'argomento già trattato con scarsa competenza da altri in questa stessa rivista (aprile) *del pseudo Leonardo* del Sig. Pisoni enumera le repliche di questo poco simpatico soggetto. Esse sarebbero dieci fra cui una del Conte Spencer inedita, un'altra di Sir Kenneth Muir Mackenzie qui riprodotta, proveniente della raccolta del Duca Litta, molto *Giampetrinesca*, attribuita all'enigmatico Salaino. — G. B. Rossi aggiunge alla lista delle opere di *Macrino d'Alba*, che egli pure ritiene si chiamasse Macrino De Alladio, due autoritratti: l'uno posseduto dal Sig. Alfeo Chiaffreno a Bra, l'altro da M. A. Imbert in Roma. Finalmente F. M. Perkins fa conoscere una nuova *Madonna di Giovanni Bellini* acquistata a Venezia dal Sig. D. F. Platti e che egli confronta con altra nel Civico Museo di Verona a cui però rimane molto inferiore.

BULLETIN DES MUSÉES DE FRANCE = N. 1 = 1909

Questo periodico, che è al suo secondo anno di vita, ci dà contezza degli oggetti d'Arte entrati recentemente nei Musei francesi: così vediamo riprodotto un bel medaglione marmoreo recante Carlo IX a cavallo, e che è uscito dalla bottega di Germain Pilon, acquistato dal Louvre, il ritratto della Regina Maria Leczinska del Nattier a Versailles, due sculture trecentesche pure al Louvre, un quadro di Ingres "Il bagno,, e un bel ritratto dipinto dalla Vigeé Lebrun. - Apprendiamo che al Museo di Digione furono donati parecchi disegni fra cui uno di Raffaellino del Garbo, del Van Dyk, di Luca Signorelli.

GAZETTE DES BEAUX ARTS — N. 5 = 1909

P. Goujon. *Les salons de 1909.* In questa rassegna dell'annuale esposizione parigina di pittura, noi vediamo riprodotti, del *Salons des indépendants*, tre o quattro quadri di cui il merito deve consistere specialmente nel colorito e questo, come ognuno sa, l'incisione non rende bene: fra cui il *panneau décoratif* di A. Roll che nel *Salon de la Société Nationale* presenta un paesaggio con tutta la grazia dei settecentisti francesi. — G. Migeon. *La collection Victor Goy aux Musées Nationaux.* Fra gli oggetti, che grazie all'aiuto di mecenati il Louvre potè acquistare della raccolta V. Gay, sono: una Madonna della Scuola di T. Bouts, e un soavissimo angelo del beato Angelico, due statuette in marmo del XIV sec. d'arte pisana, mentre una Madonna rappresenta l'arte francese della medesima epoca. Vediamo pure annotati parecchi preziosi lavori del V o VI secolo, placche di smalto bizantine, crocefisso in *champlevé* e molti altri smalti francesi e tedeschi nonchè due belle terraglie faentine, che arricchiranno le già ricchissime collezioni del Museo Nazionale di Parigi. — Tandrè. *Peintres graveurs contemporains.* Riproduce una acquaforte originale dell'artista svedese Carl Larsson. — Roblot Delondre. *Les portraits d'Isabel de Portugal.* A proposito del celebre ritratto d'Isabella moglie di Carlo V, — eseguito dal Tiziano per ordine dell'Imperatore, non sul modello originale, l'Imperatrice essendo morta nel 1539, mentre il dipinto data dal 1545, ma sopra un altro ritratto — l'A. ricerca quale sia quest'ultimo e lo crede uno posseduto da Madame L. Roblet a Parigi. Diciamo lo crede, perchè nulla veramente corrobora tale ipotesi, fuorchè una rassomiglianza fra i due dipinti. Quest'ultimo l'A. vorrebbe dovuto al pittore spagnuolo Sanchez Coello con le cui opere ha parecchie affinità. Sono pure resi altri ritratti del medesimo personaggio di minore importanza e chiude una breve biografia dell'Imperatrice. — Maurice Prudt in una corrispondenza da Roma illustra la nuova pinacoteca vaticana di cui fa grandi elogi, sia per l'arredamento dei locali che per la disposizione dei quadri.

AMBROSIANA

BIBLIOTECA
PINACOTECA
MUSEO SETTALA

CODICI – MANOSCRITTI
AUTOGRAFI - MINIATURE

TELE E TAVOLE DIPINTE: Leonardo da Vinci - S. Botticelli - B. Luini - Borgognone - Bramantino - A. Solari - Tiziano - B.Veneto - Bassano - B. Veronese - - Tiepolo - Moroni - Barrocci - G. Reni - G. Hamilthon - Huisum - Brueghel - R. Mengs - Rottenhammer.

DISEGNI: Raffaello Sanzio - Leonardo Da Vinci - G. A. Boltraffio - B. Luini - G. Ferrari - A. Duerer.

STAMPE: Primitivi tedeschi, Francesi, Italiani, Legni, Prove a colori - Bulinisti - Acqueforti italiane contemporanee.

La BIBLIOTECA e la PINACOTECA si possono visitare: nei mesi *Marzo-Ottobre* dalle ore 10 alle 16 nei giorni feriali e dalle 13 alle 16 nei giorni festivi. — Nei mesi *Novembre-Febbraio* dalle ore 10 alle 15 nei giorni festivi e dalle 13 alle 15 nei giorni feriali.

Il MUSEO SETTALA si può visitare con lo stesso orario nei giorni di Mercoledì, Venerdì e Domenica. — Il biglietto d'ingresso costa:

Lire 1,00 nei gioni feriali e cent. 20 nei giorni festivi.

ENRICO BERTARELLI

INDIA

IMPRESSIONI DI VIAGGIO

PREFAZIONE DI
FERDINANDO MARTINI

CON 185 ILLUSTRAZIONI INTERCALATE, 20 TAVOLE FUORI TESTO ED UNA CARTA GEOGRAFICA

1909
ALFIERI & LACROIX
MILANO

Recentissima pubblicazione

Un magnifico volume in 8° grande di 245 pagine con 185 illustrazioni intercalate, 20 tavole fuori testo a colori ed una carta geografica. Pubblicato in numero limitato di esemplari a favore del costruendo

ASILO DI GALBIATE.

Rilegato in tela inglese pesante

PREZZO LIRE DIECI

Franco di porto nel Regno.

Inviare cartolina vaglia agli editori

ALFIERI & LACROIX
MILANO

NEL PROSSIMO VENTURO SETTEMBRE LA DITTA ALFIERI & LACROIX TRASLOCHERÀ NEL NUOVO STABILIMENTO APPOSITAMENTE COSTRUITO IN VIA SARONNO N. 13 (TRAMS DI VIA CANONICA, FORO BONAPARTE, CIRCONVALLAZIONE - E SEMPIONE).

G. W. Forbes.

Pubblicazione mensile. Conto corrente colla Posta.

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GVIDO CAGNOLA

E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
MILANO VIA CARLO DE CRISTOFORIS 6

ABBONAMENTO ANNVO
MILANO L. 18 · NEL REGNO L. 20 · ESTERO L. 23
VN NVMERO SEPARATO L. 2

ALFIERI & LACROIX · MILANO

Montalti. 908

AMBROSIANA

BIBLIOTECA
PINACOTECA
MUSEO SETTALA

CODICI – MANOSCRITTI
AUTOGRAFI - MINIATURE

TELE E TAVOLE DIPINTE: Leonardo da Vinci - S. Botticelli - B. Luini - Borgognone - Bramantino - A. Solari - Tiziano - B.Veneto - Bassano - B. Veronese - - Tiepolo - Moroni - Barrocci - G. Reni - G. Hamilthon - Huisum - Brueghel - R. Mengs - Rottenhammer.

DISEGNI: Raffaello Sanzio - Leonardo Da Vinci - G. A. Boltraffio - B. Luini - G. Ferrari - A. Duerer.

STAMPE: Primitivi tedeschi, Francesi, Italiani, Legni, Prove a colori - Bulinisti - Acqueforti italiane contemporanee.

La BIBLIOTECA e la PINACOTECA si possono visitare: nei mesi *Marzo-Ottobre* dalle ore 10 alle 16 nei giorni feriali e dalle 13 alle 16 nei giorni festivi. — Nei mesi *Novembre-Febbraio* dalle ore 10 alle 15 nei giorni festivi e dalle 13 alle 15 nei giorni feriali.

Il MUSEO SETTALA si può visitare con lo stesso orario nei giorni di Mercoledì, Venerdì e Domenica. — Il biglietto d'ingresso costa:

Lire 1,00 nei gioni feriali e cent. 20 nei giorni festivi.

MUSEO POLDI-PEZZOLI

MILANO VIA MORONE 10

PIER DELLA FRANCESCA

PINACOTECA QUADRI ANTICHI E MODERNI · SCULTURE · STOFFE · TAPPETI · ARAZZI E MOBILI DEL RINASCIMENTO · OREFICERIE · SMALTI · BRONZI · PORCELLANE · VETRI ANTICHI SOFFIATI DI MURANO E VETRI ROMANI · ARMI E ARMATURE ITALO-GRECHE E DEL RINASCIMENTO ECC. ECC.

ORARIO
INVERNO DALLE 10 ALLE 16
ESTATE DALLE 9 ALLE 16
I GIORNI FESTIVI DALLE 9 ALLE 12

Simone Cantarini da Pesaro.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

I DISEGNI DELLA R. PINACOT. DI BRERA

94 tavole riproducenti nei colori originali dei lapis e degli inchiostri i migliori disegni della importantissima collezione di Brera.

Un volume in formato tascabile, con note descrittive ed elegante copertina

Lire TRE.

« I disegni, così scrive Francesco Malaguzzi Valeri nella prefazione al volume, son documenti preziosi per la conoscenza intima dell'artista: in essi egli rivela spontanea, genuina l'anima propria che si estrinseca, spesso con una foga che non si troverà nel quadro di cui quel disegno è la prima idea, senza preoccupazioni e senza vincoli di scuola. »

Il volume è in vendita anche presso lo Stabilimento MONTABONE.

Milano - Via Carlo De Cristoforis, 6 ALFIERI & LACROIX.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX AGOSTO - SETTEMBRE 1909 N. 8-9.

GUSTAVO FRIZZONI. — Nicola Appiano ossia lo Pseudo Boccaccino. A proposito di due sue opere a Brera.

AMBROGIO ANNONI. — Della Pinacoteca di Brera.

F. MALAGUZZI VALERI. — I nuovi acquisti della R. Pinacoteca di Brera.

F. MASON PERKINS. — Alcuni dipinti italiani in America.

CARLO VICENZI. — A proposito di un' opera di Tintoretto.

ANDREA BALLETTI. — Transizioni e filtrazioni d'arte. Madonne scolpite nel Reggiano.

LUIGI ANGELINI. — Di un bozzetto di quadro del pittore Vittore Ghislandi.

GUIDO MARANGONI. — Il St. Andrea di Vercelli. Le ipotesi sulle origini francesi. *(Continuazione vedi fascicolo precedente).*

ARTURO STANGHELLINI. — Di una Madonna a S. Stefano di Lucciano.

TAVOLE FUORI TESTO: PSEUDO BOCCACCINO: Madonna col Bambino. — Raccolta Cagnola. — PSEUDO BOCCACCINO: Madonna col Bambino. — Raccolta Crespi. — TINTORETTO (?): Frammenti di quadro — *Milano*, Castello Sforzesco.

CORRIERE DA PISA (R. GIOLLI) — NOTIZIE — BIBLIOGRAFIA — DALLE RIVISTE — ECC. ECC.

ITALIA

GENOVA. — **Assoluzione in appello per la vendita dei Van Dyck.** — Mesi sono i lettori della *Rassegna d'Arte* hanno avuto agio di seguire le vicende del processo per la vendita famosa dei Van Dyck di casa Cattaneo finito colla assoluzione dei signori Antonio Monti e Renato Avogli-Trotti, entrambi di Ferrara e domiciliati a Parigi, imputati di avere portato clandestinamente all'estero, da Genova, sette quadri ritenuti opera di Van Dyck, acquistati dagli eredi Giuseppe Maria Cattaneo-Della Volta, per il prezzo di 2.504.000 lire. Contro la sentenza aveva ricorso il Pubblico Ministero. La discussione in appello avvenne il 20 luglio scorso ed è terminata con la conferma della sentenza emessa dal Tribunale.

PIENZA. — **Il Duomo.** — Il Socini scrisse già intorno alle condizioni di questo insigne monumento e ai mezzi per impedirne la rovina. Ora Piero Misciattelli torna sull'argomento nel *Corriere d'Italia*.

La cittadella di Pio II, Pienza, può offrire all'Italia uno specchio in cui ella può contemplare la bellezza incontaminata del suo volto qual'era nella gioventù del Rinascimento. Il magnifico palazzo di Pio II, il palazzo vescovile, quello pretorio e il duomo di Bernardino Rossellino limitano una piazzetta d'un fascino maraviglioso e costituiscono insieme alle case dei Borgia e degli Ammannati, alla chiesa di S. Francesco e ad altre casette quattrocentesche un gruppo di edifici unico al mondo ove non stride una sola dissonanza; le piccole vie recano ancora i nomi antichi pieni di vaghezza e di poesia: via della Fortuna, via dell'Amore, via del Bacio, via Buia conducenti tutte al panorama stupendo dell'Amiata. Ma il Duomo di Pienza, senza un pronto ed efficace aiuto è destinato a morire, esso, il grandioso monumento rosselliniano, uno dei più belli e tipici del Rinascimento. Gli scogli tufacei che reggono le costruzioni della tribuna si sono distaccati dal masso originario sul quale poggia la navata centrale, e sono calati determinando l'abbassamento della tribuna di più d'un metro. Se il moto del terreno non fosse stato verticale, la tribuna sarebbe già rovinata giacchè i vari restauri, il primo dei quali risale al 1583, non furono mai diretti ad arrestar la discesa degli scogli e furon sempre inutili o dannosi. Le preoccupazioni che Andrea Sandrini, uomo praticissimo in lavori murari, ebbe ad esprimere al duca Scipione Piccolomini dal quale era stato incaricato di studiar le condizioni del duomo, hanno così avuto piena conferma; ma il Sandrini tuttavia non credeva allora alla rovina della tribuna che oggi

sembra ed è imminente e sicura se non si provvede a tempo. In qual modo, dunque, si può e si deve riparare al danno? Come si può salvare il duomo pientino? La direzione generale delle Belle Arti attende la relazione su i lavori che si dovrebbero intraprendere, relazione di cui è stato incaricato l'arch. Spighi.

Al Misciattelli intanto sembra naturalmente preferibile la soluzione consistente nel consolidamento dell'edificio. Egli non è del parere del Socini che ha scritto doversi la tribuna « smontare e ricostruire integralmente con gli stessi pietrami e materiali ». In fatto di restauri il mezzo migliore per salvare un monumento non è quello di cominciare col demolirlo. La tribuna nuova non varrebbe mai l'antica, anche se costituita con gli stessi pietrami: e se si dovesse distruggere col piccone, perchè non attendere allora la distruzione del tempo? Il Misciattelli crede che si potrebbe benissimo dunque consolidar l'edificio e ne indica i mezzi. Occorrono certo molte spese all'uopo; ma che importa? Pio II non si rammaricò col Rossellino dei danari spesi nel costruire l'edificio benchè l'artista glie ne avesse dissimulata la quantità. « Hai fatto bene, o Bernardo — disse il Papa — a nasconderci la vera spesa.... Se mi avessi detto la verità non mi avresti persuaso a farla.... »

PISA. — **Notizie.** — Apprendiamo da *Notizie d'arte* che la tavola rappresentante S. Francesco attribuita a Cimabue, oggetto già di contesa tra la famiglia Agostini della Seta e il R. Governo, sarà collocata nella cappella Agostini della chiesa di San Francesco. Nel locale Museo sono state esposte in nuove cornici due tavole attribuite a Domenico Ghirlandaio e appartenenti al Regio Conservatorio di S. Anna.

ROMA. — **Nuovi ispettori nei musei di antichità.** — Sono terminati i lavori delle Commissioni Giudicatrici dei concorsi ai posti di ispettori vacanti nei musei di antichità. Sono designati per la nomina: per il museo preistorico di Roma il dottor Pestazzoli; per l'ufficio degli scavi di Roma il dottor Mancini; per il Museo di Villa Giulia in Roma il prof. Della Seta; per il museo archeologico di Firenze il dott. Galli; per il museo archeologico di Bologna il dottor Ducati; per il museo nazionale di Napoli i dottori Macchiori e Aurigemma.

All'ultima seduta plenaria delle Commissioni non intervenne il commissario prof. Vigorini, che inviò una protesta perchè si era proceduto alla graduatoria dei concorrenti per il Museo preistorico di Roma senza che egli, direttore del museo, fosse presente.

La convocazione della Commissione per la nomina degli ispettori delle gallerie è stata rimandata al luglio venturo.

TIVOLI. — **Importante scoperta.** — Il prof. De Prai, inviato dalla direzione generale delle belle arti, ha rinvenuto presso l'abside dell'altare maggiore della antichissima chiesa di San Silvestro numerosissime figure di santi formanti una serie osannante ad una Madonna conservatissima con il taglio degli occhi delle donne tiburtine. Le figure, che hanno del bizantino, confermasi che siano dello stesso autore degli affreschi che esistono nella calotta e sono di una importanza speciale per la storia dell'arte. Si sono scoperte anche due finestrine di stile cosmatesco ai lati centrali dell'altar maggiore.

VENEZIA. — **Scoperta di tele del Tintoretto e d'altri insigni pittori.** — Pubblica il *Marzocco:*

« Una fortunata scoperta ha da pochi giorni arricchito il magnifico patrimonio della pittura veneziana di circa quindici tele e cartoni cinquecenteschi, che da più di settant'anni erano dimenticati in una soffitta della Chiesa di San Giuliano. Sembra infatti che tra il 1830 e il 1840, un monsignore preoccupato per l'eccessiva oscurità del piccolo tempio — divenuto dopo il 1810 da parrocchia una succursale di S. Marco — avesse la felisissima idea di togliere dalle pareti le vaste tele oscurate, che fino dal sedicesimo secolo le decoravano, per sostituirle con uguali riquadri di finto marmorino. Così furono arrotolati e riposti in un soffittone un *Cristo al Calvario* di Jacopo Tintoretto; una *Resurrezione* ed un *Ecce Homo* di Palma il Giovine; due portelle d'organo con *San Girolamo* e *San Teodoro*, di Andrea Vicentino; un'*Orazione nell'Orto* ed una *Lavanda dei piedi* di Giovanni Fiammengo; una *Deposizione*, una *Presentazione di Cristo a Caifas*, un'*Incoronazione di spine*, ed una *Flagellazione* di Leonardo Corona. Tutte queste vaste tele — due di oltre tre metri per quattro metri e mezzo — stettero per settant'anni e più nel soffittone, insieme con tre cartoni eseguiti dall'Aliense pel musaico della volta dell'Apocalisse, in San Marco, insieme con due pannelli recanti l'*Annunziazione*, e con altre tele di minor conto; nè quanti passarono presso al grosso involto, o ricordarono la descrizione di San Giuliano fatta da Francesco Sansovino nella sua « Venezia artistica », si occuparono di aprire l'involto, o di cercare ove fossero andate a finire le numerose tele di ben noti e famosi maestri. Fortunatamente da pochi giorni esse sono tornate alla conoscenza degli amatori e degli studiosi per quanto da informazioni nostre risulti che specialmente le composizioni dei Tintoretto e del Palma sono oscure e rovinatissime. È da sperare che sapienti cure potranno ridonarci in gran parte queste opere, che si ritenevano perdute e che, se non aggiungono molto di più alla conoscenza del Tintoretto e del Palma, del Vicentino e del Fiammengo, valgon però a farci meglio comprendere quanta perdita abbia fatto la pittura veneziana del primo seicento, con la morte di Leonardo Corona, questo audace imitatore di Tiziano che le gozzoviglie godute in compagnia del maestro e degli amici scapestrati tolsero all'arte sua poco più che quarantenne ».

ESTERO

AMSTERDAM. — **Esposizione.** — Nel R. Gabinetto delle stampe è aperta una esposizione di chiaro-oscuri italiani che durerà nei mesi di Giugno, Luglio e Agosto.

AUGSBURG. — **Museo.** — Il Museo Massimiliano, chiuso per il riordinamento delle collezioni si riaprirà ora al pubblico, arricchito e ben disposto. Si ammireranno numerose raccolte di porcellane tedesche, francesi e giapponesi, provenienti da un amatore che li vendette alla città.

BERLINO. — **Esposizione di opere di Albrech Dürer.** — Nella vecchia sala d'esposizione del Gabinetto delle Stampe annesso al Königl Museum venne aperta il 14 luglio una esposizione di disegni di Albrech Dürer e di alcuni suoi scolari.

BERLINO. — **Un nuovo Tiepolo (?)** — È giunta notizia che il capitano Geigenin di Neu Ulm possegga un quadro recante *Rebecca che lascia la casa paterna* che si vuole opera del Tiepolo.

BRUXELLES. — **Vendita.** — *Il miracolo di S. Benedetto* un dipinto alto un metro e mezzo e largo 2,38 di Rubens di un colorito vivacissimo, che alla morte del pittore si trovava ancora nel suo studio ed era stato comperato nel 1881 da Re Leopoldo, fu ora da questi venduto ad un antiquario di Parigi.

FRANCOFORTE. — **Acquisto.** — Il Städelsche Institut ha acquistato una *Annunciazione* del Piazzetta.

LONDRA. — **Il nuovo Holbein.** — È entrato a far parte delle raccolte della Galleria Nazionale il ritratto di Cristina, figlia del Re Cristiano II di Danimarca e moglie di Francesco II Sforza Duca di Milano, per poco però poichè, sposatolo all'età di 13 anni, ne rimaneva vedova a 14 nel 1535.

Il pittore di Enrico VIII d'Inghilterra, Hans Holbein, il giovane, ne ritraeva le fattezze a Bruxelles, pel suo real patrono: dalle collezioni della corte inglese passò poi nella casa degli Howard, di cui il capo, il duca di Norfolk, lo prestò alla Galleria Nazionale la quale lo acquistò ora per 1.800,000 lire ital.: di tale ingente somma parte fu dovuta a sottoscrittori e un milione a un ignoto mecenate. La giovane duchessa sta in piedi, vestita di nero con un lungo mantello della medesima tinta foderato di pelliccia: la testa nascosta da un cappuccio pure nero sotto cui spicca il bianco volto giovanile: le mani bellissime, incrociate, tengono i guanti. Oltre che pei suoi pregi artistici, questa tavola alta poco più di cinque piedi inglesi, acquista un valore particolare dal fatto che è l'unico ritratto di persona intera che si conosca dell'Holbein.

LONDRA. — **Esposizione.** — In una corrispondenza da Londra il *Bulletin de l'Art* ci dà la notizia che la mostra del *Burlington Fine Arts Club* non è riuscita così ricca come si sperava. Vi erano però alcuni bei ritratti di Holbein, come *L'ammiraglio Tommaso More, Enrico VIII, Lady Pemberton* e *Anna di Clèves* (miniature) un ritratto veniva attribuito al mediocre Gerolamo da Treviso. Un altro *(Ambasciatore Guinston)* portava la firma Petrus Christus 1446. Vi si trovava pure un

trittico del Memling già esposto a Bruges nel 1902, col *Donatore Giovanni Donne e la di lui famiglia.*

Nelle sale degli antiquarî Dowdeswell venne aperta una esposizione di opere di Jan Steen di cui alcune bellissime: *Pranzo d'ostriche; Il Benedicite* (propr. Mr. Salting); *La Mandolinista* (Mr. Heseltine); *La visita del medico; Donna che lavora* (Mrs Stephenson Clarke).

LONDRA. — **Un nuovo Gainsborough.** — Sir Walter Armstrong della Galleria di Dublino avrebbe riconosciuto in un magnifico quadro appartenente al Stafford-Hospital di Londra un'opera di T. Gainsborough e precisamente il ritratto di John Eld dipinto dal maestro nel 1738. Lo si sta riparando.

LONDRA. — **Vendita.** — Sono stati venduti ultimamente da Christie disegni del Türner ad alti prezzi. *Küsmacht* (lago di Lucerna) scellini 34,000 - *Passo dello Spluga*, L. 1.700 - *Veduta di Lucerna*, L. 1.300 - *Solkeston*, L. 1.000 - *Veduta di mare e tramonto*, L. 19.000. Fu venduta pure la tavolozza del maestro per 200 lire sterline.

MONACO. — **Asta.** — L'antiquario Halle vendette nel giugno scorso una collezione di incisioni di artisti francesi e inglesi. Diamo alcuni prezzi: n. 62, Bartolozzi, L. 600 - n. 234, Cosway, L. 800 - n. 422, Fragonard, L. 1650 - n. 447, Gainsboroug, L. 850 - n. 534, Lawrence, L. 11.500 - n. 587, Hoppner, L. 825 - n. 1065, Reynolds, L. 100, ecc.

MONACO. — **Esposizione.** — Nella galleria Heinemann di questa città è riunita una mostra di acquarelli, disegni, pastelli dell'artista francese Jean François Millet di un grande interesse per gli ammiratori di lui. Sono quarantotto le opere esposte, oltre a parecchi bei paesaggi (disegni) di Corot, e schizzi di Decamps.

NEW YORK. — **Esposizione.** — Dal 20 settembre al 20 novembre avrà luogo nel Museo Metropolitano una mostra che conterrà dipinti di artisti americani fioriti intorno al 1800 e di olandesi del sec. XVII. Questi ultimi saranno certo ben rappresentati. Il catalogo enumera 260 opere del Rembrandt e 16 di Franz Hals, parecchie di Ruysdael, Hobbema, Steen, Metsu, Terboris, Potter e cinque di Vermeer van Delft. Non ci dobbiamo stupire di tanta ricchezza conoscendo i poteri di acquisto dei raccoglitori americani.

NEW-YORK — **Acquisto.** — Il Metropolitan Museum ha pagato 350.000 franchi tre arazzi del XV secolo di fabbrica francese intitolati "*La baillée des roses*" esposti già alla mostra dei primitivi francesi.

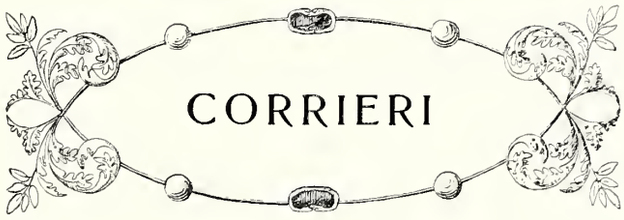
PARIGI. — **Coraggiosa iniziativa.** — Il *Bulletin de l'Art* informa che il Touring Club di Francia sta studiando il modo, forse a mezzo di una sottoscrizione nazionale, di comperare e rendere di pubblico dominio il castello e la proprietà di Chambord, che si estende per 32 chilometri, ora proprietà privata, per evitare la possibilità che le foreste che la ricoprono vengano manomesse dalla speculazione.

PARIGI. — **Provvida iniziativa.** — Anche il Parlamento francese si preoccupa della conservazione dei Monumenti ed ha votato una legge di pochi articoli perchè vengano elencati gli oggetti d'arte appartenente ai privati e perchè sia sempre richiesto il permesso del Ministero delle Belle Arti prima di restaurare gli oggetti classificati. Vieta inoltre l'esportazione di queste dalla Francia sotto pena di una multa che varia da 100 a 10000 franchi.

PARIGI. — **Importante raccolta.** — Il multimilionario Chauchard, fondatore e proprietario dei grandi magazzini del Louvre ha lasciato allo Stato la sua importante raccolta di opere francesi in cui trovansi: *L'Angelus* e altre dipinti del Millet, parecchi Corot, Dupré, Trajon, Rousseau: di Meissonnier, il famoso *1814*, il *Fumatore;* di Isabey alcuni quadri storici. Sono pure rappresentati Delacroix, Decamps, Fromentin, Ziom, Henner, ecc.

STUTTGART. — **Esposizione.** — Il prossimo settembre si terrà nel Landesgewerbemuseum una mostra rococò (barocco) e cioè di oggetti del XVIII secolo, non solo, ma pure di motivi rococò rifioriti nel secolo decimonono.

SUDBURG (Suffolk). — **Monumento.** — Si è formato un Comitato sotto la presidenza del Marchese di Bristol per erigere in questa città mediante una sottoscrizione nazionale un monumento al pittore Thomas Gainsborough che vi nacque nel 1727.



DA PISA

Per due quadri da ricomporsi. — Da quando, più di sessantanni or sono, Francesco Bonaini *scopriva* in due stanzette del Seminario, sotto l'oblio della polvere e dell'ignoranza, i frammenti preziosi dell'opere di Simone di Martino e di Francesco Traini «quasi membra di corpo dilacerato», e da quando - egli primo - levò la sua voce ad augurarsi che il trittico del Pisano ed il polittico del Senese che fu rivale a Giotto fossero «riposti in onore e ridotti in un sol luogo da chi lo può» è stato un frequente succedersi di augurî di proteste di deplorazioni: augurî proteste e deplorazioni che sempre furon vane. E, certo, pur sorvolando sugli storici locali, non vale il ricordare dal Cavalcaselle giù giù tanti bei nomi fino al Supino ed alle recentissime parole d'un egregio professore della Università Perugina: chè tanto *tutti* gli studiosi son d'accordo sul desiderare la ricomposizione, nel Museo Civico di Pisa, di questi due quadri che non mancano di nessuna parte ma che in tempo remoto furono scomposti e che restan oggi suddivisi tra le sale del Museo e quelle del Seminario. Nel Museo Civico ho detto che debbono esser ricomposti: e certo non nel Seminario perchè le parti di proprietà del Museo non possono legalmente esser cedute ed anche perchè nel Seminario non avrebbero nessuna special ragione d'esistenza, - e neppure nella Chiesa di Santa Caterina, perchè ormai gli altari son stati rifatti e le bell'opere non troverebbero più la loro primitiva stanza. Ognuno che conosce la grandissima importanza di quest'opere non può che esser con me, mentre io oggi m'accingo a formalmente chiedere al Clero di questa Diocesi un suo glorioso sacrificio: la cessione dei frammenti che sono al Seminario perchè si possa giungere alla tanto augurata ricomposizione nel nostro Museo.

***

Io ho avuto lieta occasione di sfogliare tutto l'incartamento di istanze concrete che la Direzione del nostro Museo e che gruppi di autorevoli cittadini pisani in più volte indirizzarono al nostro Arcivescovo, Card. Maffi, e tutte le risposte negatorie che ne risultarono: e veramente io mi sono dispiaciuto che - non il Card. Maffi - ma si la Commissione Tridentina del Ven. Seminario mai abbia saputo trovare nella propria e certa generosità una forza che chiaramente risolvesse la questione e che sempre ad un esame diretto sulle ragioni che le eran addotte abbia preferito vaghe e spesso incomprensibili risposte. Ed esaminiamo dunque quali ragioni impediscono alla questione un simpatico concludersi:

1. Il dubbio che non «sia conveniente l'accentramento in un solo ambiente dei cimeli e delle opere d'arte, e ciò per ragioni molto facili a comprendersi». (Nella I risp. alla Direz. del Museo).

2. «Il desiderio di creare in una sala del Seminario un piccolo museo». (Ivi).

3. «Il Seminario possiede i *pezzi* più importanti ed in maggior numero: quindi, se mai, sarebbe il Museo a dover cedere». (Ivi).

4. «Il rifiuto a simile domanda già opposto dal precedente Arcivescovo lega un poco l'Arcivescovo presente». (Nella risp. all'istanza di 80 autorevoli cittadini pisani).

5. «Il timore per il card. Maffi di creare un precedente in simili questioni: tuttavia il Cardinale già avrebbe donato al Museo i quadri se fossero di sua proprietà individuale». (Ivi).

6. Questa mutazione «effettivamente toglierebbe al Seminario ciò che alla storia del Seminario è intimamente legato e ne forma una delle pagine più gloriose». (Ivi).

7. «e sottrarrebbe allo studio ed alla abituale ammirazione dei chierici elementi preziosi, che devono pur concorrere alla loro educazione artistica ed anche religiosa». (Ivi).

Queste le principali ragioni che tanto facilmente si può mostrar come non reggano. La prima e la seconda si annullano a vicenda: e contro la seconda sta anche qualsiasi ragionamento di opportunità e di cortesia che non può permettere l'inizio di

una nuova Pinacoteca in contrasto col già esistente Museo Civico, sorto per generosi sacrifici del Comune e di insigni studiosi e per la fiducia che le locali chiese ed i più varii enti mostrarono con loro frequenti e preziosi depositi. La terza facilmente svanisce quando si osservi la verità: chè son ben otto su quattordici i *pezzi* che ha il Museo e fra questi son anche i migliori ed i più importanti: curiosa discussione col metro alla mano ne è nata, discussione che anche il direttore del nostro Museo ha ben detto inutile, chè non certo con così semplicistici pensieri si poteva ragionar d'arte. Il rifiuto poi del precedente Arcivescovo non può esser tanto grave considerazione, se si pensi che in raro opuscolo (« Sul riordinamento degli studii delle Belle Arti » Pisa, 1873, pag. 12). Moisè Lupino afferma: « I due famosi quadri di Francesco Praini e di Simone Memmi (oggi corretto in Simone Martini) che trovansi nel Seminario Arcivescovile e dei quali Mons. Vicario Luigi della Fanteria consenziente il Cardinale Corsi (arcivescovo di Pisa) aderendo alle mie ripetute istanze aveva gentilmente conceduto di depositarli all'Accademia... » e si legga la nota. « I quadri però non furono mai ritirati ». E facilmente si concluda che ciò avvenne perchè fu dimenticata la concessione in quel febbrile lavorìo di riordinamento che nell' Accademia si compiva allora. E viene così anche a cadere il timore di una troppo grave responsabilità nel costituire un precedente.

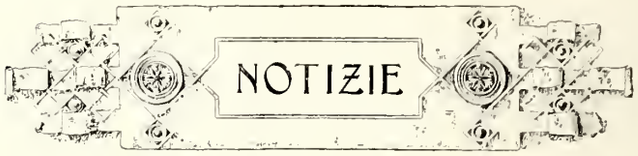
Che poi si venga così a togliere ciò che alla storia del Seminario è intimamente legato non mi par davvero: chè il Seminario non esisteva ancora quando i quadri furon creati, e perchè anche la più lontana storia di questi quadri collegata col Seminario giunge al 1846 quando il Bonaini casualmente li ritrovò, ignoti a tutti, indegnamente conservati (che certo non può aver autorità una frase del Grassi che s'è voluto opporre alla valida testimonianza del Bonaini): nè questa è certamente « una delle pagine più gloriose » di quel Ven. Istituto. L' ultima osservazione poi è un poco vana: quale educazione possan compiere innanzi a quei frammenti i giovani chierici davvero io non so comprendere, mentre neppur riusciamo a ricostrurre nella mente il grande polittico di Simone Senese. Lasciate che si ricompongano i grandi quadri e poi aggiungerete alle dotte lezioni del vostro professore ed alle osservazioni de' vostri calchi, o giovani chierici, lo studio affettuoso delle grand'opere ricondotte, se non alla primitiva stanza, alla primitiva vita fra gli antichi compagni, dipinti ne' begli sfolgoranti sfondi d'oro!

Ma non è tutto qui: si son fatte dalla Commissione del Seminario proposte e promesse: altre proposte sono state avanzate dal nostro Museo. Noto, brevemente, che il clero aveva proposto un baratto (che sarebbe stato, poi, a suo completo vantaggio) impossibile assolutamente nella sua esecuzione, accompagnato anche da impossibili condizioni: e noto anche la promessa di offrire in giorno non lontano, su un altare rifatto, in Santa Caterina « ricollocato (e supplito con buone copie nelle parti mancanti) il polittico del Martini ». Ma chi avrà l'audacia di tentar una copia del gentilissimo Senese? Oh meglio assai la condizione odierna della questione (che lascia sempre l'adito alla speranza) ad una deturpazione così manifesta di ogni sentimento d'arte! poichè voi già sapete che di quel polittico così rifatto *la massima parte* sarebbe una copia.

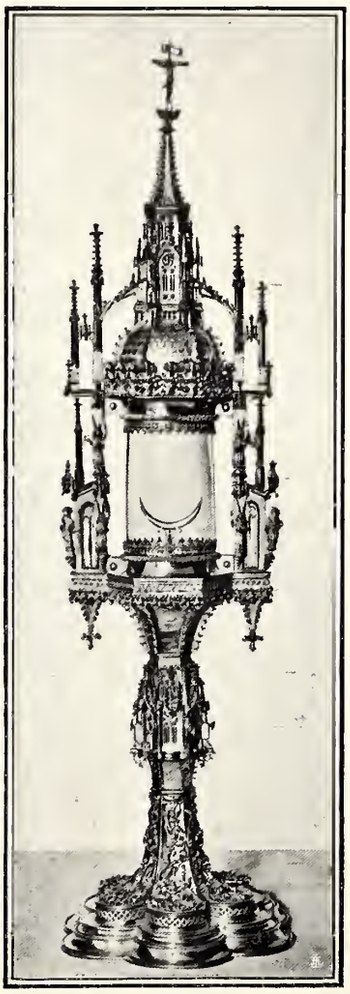
E con questa risposta il nostro Clero ha creduto di poter chiudere definitivamente la questione. L'avv. A. Bellini Pietri — il direttore del Museo — ha però con mirabile costanza scritto ancora molte altre pagine all'Arcivescovo chiedendo che i frammenti di Simone e di Francesco siano venduti *a prezzo di favore* al Comune, per il Museo. Questa è l' ultima dell' istanze che furon scritte ed ha la data del 3 maggio 1906: non ha però ancor avuto mai risposta. Pare che il Cardinale piuttosto di rispondere negativamente abbia preferito tacere per lasciar sempre almeno una speranza... e questa potrebb' esser forse una considerevole cosa. Noi ad ogni modo vogliamo assicurare S. E. ch'Egli non ha affatto a pensare « che il Clero in pace non potrebbe sopportare » tale cessione, poichè molti poeti, intelligenti dell' arte e della gloria della loro città, ci hanno dato il loro individuale assenso: e noi dopo aver esaminato — con alto amore dell'arte e con viva deferenza per le persone — tutta la questione nostra, chiediamo a S. E. il Card. Maffi di aiutarci con tutta la sua attività efficace ed autorevole a convincere la Commissione del Seminario che veramente è imprescindibile necessità al decoro di Pisa e dell'arte la cessione - e sia gratuita e sia a titolo oneroso - di quei preziosi frammenti. Perchè io credo anche che più che come una questione di piccole opportunità e di inutili timori e di incerte responsabilità, il nostro desiderio debba esser accettato e discusso solo per le più alte ragioni dell'arte: esaminare chi più ha dovere alla cessione, contar chi ha maggior numero di *pezzi*, perdersi in vaghe inquietudini di soverchia responsabilità, - a me par che voglia dire non aver la visione chiara della cosa e non sentirne l'alta importanza e non presentire quella commozione magnifica che - quel trittico e quel polittico ricomposti e scoperti - dovrà invaderci estasiati. Un grande polittico che il più grande senese del tempo suo disegnò e mirabilmente colorì di santi nel campo d'oro: un grande trittico che il più grande pisano del suo tempo meravigliosamente creò, il Santo della Redenzione Cattolica ergentesi nel mezzo nella sua bianca tonaca sotto la benedizione dell'Eterno, la vita drammatica del Santo Domenico narrata con angoscioso elogio negli scomparti a lato.

Oh lasciate che al Grande Santo sia avvicinata la sua vita di gloria e di santità, sì che vedendo la grandezza de' suoi atti si comprenda l' ingigantire della sua grande persona quando liberata dalla terra si trova al cospetto dell' Eterno Padre: lasciate che il suo sorriso di Santo Immortale e la parola scritta dal suo Libro invadano e vie più facciano animati que' piccoli quadretti laterali! Lasciate che i Santi di Simone cantin la gloria eterna al loro Re: e sarà una grande festa dell' Arte e sarà un efficace rinvigorirsi della Fede!

RAFFAELLO GIOLLI



Il furto ed il fortunato ricupero del prezioso calice del Duomo di Capodistria. — Nella notte del 16 Luglio, ladri certamente audaci e pratici, ma fin'ora purtroppo ignoti, penetrarono nel Duomo di Capodistria e s'impadronirono di cinque calici — uno fu poi abbandonato come di nessun valore — e di qualche altro oggetto appartenente al culto.



Prezioso calice
del Duomo di Capodistria

Fra i calici scomparsi ve n'era uno a cui si attribuisce un valore di 40.000 corone. È un calice di argento dorato, alto 30 cm., di stile gotico, eseguito verso la fine del secolo XV da qualcuno di quei valenti cesellatori toscani o romagnoli, ricchi di fantasia nell'inventare quanto di pazienza nell'eseguire, che di tanti ammirati lavori resero celebri tante chiese d'Italia. " Nell' impugnatura (così lo descrive Giuseppe Caprin, « Istria nobilissima » F. H. Schimpff, Trieste 1907, vol. II, Appendice, pag. V) si contano sei piccole nicchie, che accolgono le statuette di San Giovanni Battista, San Paolo, San Francesco d'Assisi, San Nicolò da Bari e Santa Chiara. Un giro di teste di Serafini, colle ali spiegate, circonda e sembra sorreggere la base della larga coppa ,,. Il Duomo di Capodistria possiede anche un ostensorio che per lo stile e la finezza del lavoro da qualcheduno è ritenuto opera dello stesso artefice, certo è della stessa epoca. Questo forse per la sua grandezza, micura 95 cm., i ladri non s'arrischiarono di portar via, s' accontentarono del Crocifisso d' oro che sormontava la cuspide centrale.

PSEUDO BOCCACCINO - La Vergine col Bambino.

MILANO - Galleria Crespi.

(Fot. Anderson).

ALFIERI & LACROIX - MILANO.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX AGOSTO-SETTEMBRE 1909 N. 8-9

NICOLA APPIANO OSSIA LO PSEUDO BOCCACCINO

A PROPOSITO DI DUE SUE OPERE IN BRERA.

Giuseppe Mongeri, di grata memoria, nel suo accurato libro *L'Arte in Milano,* pubblicato nel 1872, fu forse il primo a porgere una storia ordinata, concernente la graduale formazione della Pinacoteca di Brera. Là dove egli tratta dei provvedimenti presi da Napoleone I, osserva che il decreto imperiale del 5 febbraio 1808 è il punto donde parte l'esistenza della Pinacoteca stessa. « Nell'anno medesimo, soggiunge, e nel successivo vi si lavorò a tutt'uomo perchè l'Istituzione venisse pubblicamente inaugurata ai 15 dell'agosto del 1809, onomastico dell'allora regnante ».

E così fu fatto; sì che noi in quest'anno abbiamo da commemorare il centenario della creazione di una delle più cospicue gallerie d'Italia.

Volendo ora illustrare alcune delle opere di pittura che vi stanno riunite, lo scrivente si compiace richiamare l'attenzione del lettore sopra due tavole ora esposte nella prima sala grande della scuola lombarda, le quali pervennero alla galleria in quell'anno appunto dalla soppressa chiesa di S. Maria della Pace e d'allora in poi si trovarono sempre esposte come opere di certo misterioso pittore lombardo, chiamato Nicola da Appiano. Rappresentano l'uno l'*Adorazione dei Re Magi,* l'altro il *Battesimo di Gesù Cristo nel Giordano.*

(Fig. 2). PSEUDO BOCCACCINO - Sacra Famiglia.
Torino, Raccolta Fontana (Fotogr. Anderson).

Il Conte Francesco Malaguzzi Valeri nel suo recente Catalogo della Pinacoteca, così ricco d'informazioni storiche e critiche, ci riferisce partitamente quel poco che si sa di un artista di tale nome principalmente a mezzo i documenti pubblicati negli Annali del duomo di Milano. Sgraziatamente di quanti lavori suoi vi sono nominati (ante d'organo, decorazioni varie) più nulla rimane da constatarsi, così che si deve rimanere per lo meno nel dubbio se l'attribuzione dei quadri di Brera allo stesso artista Nicola Appiano sia attendibile. Quello invece si può tenere per sicuro si è che l'autore dei due quadri accennati è lo stesso del quale esiste una notevole serie d'altri dipinti, improntati di caratteri comuni di disegno e di colorito facilmente riconoscibili come personalmente tipici.

Il dottor Gino Fogolari in un articolo pubblicato nel numero di aprile di questo giornale e che figura come il primo in una serie di studi intitolati: *Artisti lombardi del primo Cinquecento che operarono nel Veneto,* ebbe ad illustrare già parecchie opere del pittore medesimo, chiamato lo *Pseudo-Boccaccino* perchè le sue opere per lo passato furono confuse con quelle del cremonese Boccaccio Boccaccino.

Vediamo dunque di studiare alla nostra volta codesto curioso pittore che si cela nei vaghi indizii del suo vero nome, rievocando altre sue opere che fra loro si collegano e ci conducono alla conclusione, averglisi a riconoscere pure i due dipinti di Brera, per quanto non siano da noverare fra le cose migliori nè si presentino in uno stato de' più irreprensibili.

I.

Primo in ordine di tempo fra quanti si conoscono stimerei aversi a tenere certo quadretto della galleria Crespi in Milano, nel quale si presenta dolcemente espressiva, davanti un parapetto, la *Madonna col Bambino* seduto sopra un guancialetto (vedi tavola fuori testo). Differisce da quelli che avremo ad esaminare in seguito per una speciale esilità di forme, quale si avverte massime nella sottigliezza delle dita, nell'ovale allungato del viso della Madre, nella molteplicità delle pieghe di quella specie di cuffia che le copre il capo. Il colorito vi è insolitamente liquido e chiaro, e per questo forse fu qualificato già presso l'antiquario a Firenze, dove lo comperò il Crespi, quale opera di quell'Andrea Solari, di cui la Pinacoteca di Brera possiede alcune Madonne di analoga, limpida intonazione. Al postutto non è impossibile che il giovane autore, non estraneo alla schiera dei Leonardeschi, avesse imparato a dipingere per qualche tempo presso l'insigne pittore milanese, ma che il quadretto di che si ragiona non abbia ad essere confuso

con quelli di mano del Solari lo deve riconoscere ogni buon intenditore, il quale sia avvezzo a rilevare i tratti caratteristici veramente costanti per cui un artista si distingue dall'altro. Ora quelli che ricorrono, si può dire di continuo, presso lo Pseudo-Boccaccino, ossia nelle opere sue, di cui si potrebbe enumerare una serie

(Fig. 3). PSEUDO BOCCACCINO - Ritratto di giovinetta. Milano. Proprietà Del Majno (Fot. Alfieri & Lacroix).

abbastanza estesa da qualche tempo in qua, consistono essenzialmente in una peculiare rotondità delle teste e in un suo modo, forse più convenzionale che vero, di segnare l'andamento delle pieghe dei panni, a giri e rigiri serpeggianti, acute bensì pel modo con cui sono illuminate le parti sporgenti, ma sempre tondeggianti anzi che acute nei risvolti. Se tali indizi già si avvertono, come in germe starei per dire, nel primo esemplare qui addotto, vie più si vanno accentuando in prosiego, insieme ad una crescente intensità di colore, per cui il nostro pittore viene propriamente ad accostarsi al cremonese Boccaccino e a qualificarsi al pari di lui come un artista intermedio fra i Lombardi e i Veneti.

Tale ci apparisce già in altra vie più piccola tavoletta presso un privato, cioè nella raccolta Fontana in Torino (*Madonna col Putto e S. Giuseppe,* figura 2). È una cosetta gustosa, non dissimile dalla precedente per finezza di sentimento e per delicata armonia di tinte. Mentre la conformazione della testa del Bambino si accorda sensibilmente con quella della galleria Crespi, nel viso della Vergine bene si avverte il consueto taglio regolare, dalla notevole larghezza che ricorre tra una tempia e l'altra. Il tipo del San Giuseppe, dal naso adunco, ritorna più volte come si vedrà nelle opere del pittore. La mano destra della Madonna è atteggiata e sentita in modo non dissimile da quella, più affilata, della precedente. Gradevoli le linee prolungate del manto che scende sulle spalle della Vergine, non conferiscono invece al migliore effetto i nodi e i rigonfiamenti di panni nella parte centrale, come si può rilevare già alla vista della figura accennata.

Non meno di altri tre quadri dell'autore appartenenti a collezioni private di Milano si hanno poi a rammentare in questo luogo. In quella del Duca Scotti una graziosa mezza figura di una *giovane Santa,* vista di faccia, la palma, simbolo del martirio, nella mano destra. La figura è fatta staccare sopra un fondo di cielo chiaro ed arioso. I pregi dell'opera si rivelerebbero vie meglio se venisse sottoposta ad una prudente pulitura, che la liberasse dalle eccessive affumicature operate dal tempo e dall'azione essicatrice dell'illuminazione a gaz. Così facendo non è a dubitarsi n'escirebbe un dipinto fresco e piacente.

Composizione più importante, essendo costituita da tre figure, è quella che appartiene ad uno dei più distinti nostri gentiluomini mecenati e cultori dell'arte, cioè a Don Guido Cagnola. Si tratta di una tavola a figure quasi al vero, contenente una dignitosa *Madonna,* che regge il divino Figliuolo, ritto sopra un parapetto, mentre guarda verso un angioletto che sorge dal basso, di profilo, in atto di porgere alla Madonna un vassoio riempito di frutta. Serva la unita tavola a colori a dare un'idea in ispecie dei pregi dell'armonia pittorica per cui si distingue il dipinto, tanto in quello che concerne le sacre figure, quanto nei particolari del fondo, imaginato con un paesaggio accidentato, bene inteso a contribuire vaghezza all'insieme.

(Fig. 4). BOCCACCIO BOCCACCINO - La Zingarella. Firenze, Galleria Pitti (Fotogr. Anderson).

Il quadro era molto in disordine allorchè lo acquistò un anno fa il presente proprietario, ma ora mercè le cure dedicatevi dal prof. Cavenaghi è stato ricondotto sensibilmente verso lo stato primiero.

Una gemma, di sapore staremmo per dire rigidamente classico, nella sua presenza perfettamente simmetrica, è certa testina femminile, ornata di perle, che

appartiene al Senatore Conte Luchino del Majno. L'autore qui rivela una eleganza così fine, così idealmente aristocratica, per cui si potrebbe dire abbia superato se stesso mediante una ispirazione delle più elette. Si tratta di una tavoletta non più larga di 30 centim. per 33 in altezza, sulla quale l'artista ci porge le sembianze di una graziosa giovinetta. Che sia a tenersi per un ritratto, già lo farebbero pensare gli accessori di cui va ornata, specificati quali li vediamo in un assortimento compito di acconciatura da persona signorile.

Nella memorabile esposizione di *opere d'arte antica,* tenutasi nel palazzo di Brera 1872, — esposizione di una ricchezza che sarebbe impossibile sfoggiare nuovamente al dì d'oggi, — il dipinto accennato veniva presentato quale opera di autore ignoto, ritraente le sembianze di una giovinetta della nobile famiglia della Porta, dei primi anni del secolo XVI; proprietaria la Contessa Carolina del Majno della Porta, madre del sullodato generale, Senatore del Majno (1). Alla cortesia del quale andiamo debitori di potere porgere qui riprodotto il quadro nella figura 3. Questa per verità, essendo il dipinto offuscato da imperfetto ristauro, non

(Fig. 5). PSEUDO BOCCACCINO - L'Adorazione del Bambino.

ci dà che una idea vaga della nitidezza in che doveva risplendere in origine. Non ostante si rimane affascinati da questo visino dai tratti regolarissimi, vagamente racchiusi entro abbondante capigliatura che scende in graziosi ricciolini sulle spalle. L'intonazione delle carni poi nell'originale bene si accorda col colore rosso chiaro della leggera veste che indossa la fanciulla.

(Fig. 6). PSEUDO BOCCACCINO - L'Adorazione dei Magi. R. Pinacoteca di Brera (Fot. Montabone).

Che l'artista si fosse preoccupato di ritrarne le fattezze colla più scrupolosa fedeltà è cosa che si vorrebbe piuttosto escludere che ammettere, per la considerazione che esaminando la figurina partitamente vi si avverte troppo palese l'estrinsecazione del modo generico d'interpretare la figura umana per parte del pittore. O non è infatti consono al suo modo di vedere la sensibile larghezza del viso, il modo acuto di lumeggiare e d'inanellare i capelli, le pieghette minute dell'abito?

Ne consegue poi, che vuole essere rettificata la denominazione del pittore cui venne successivamente attribuito il dipinto in casa Del Majno, quivi qualificato per Boccaccio Boccaccino, non potendosi altrimenti confondere questi col così detto Pseudo-Boccaccino che in esso si rivela a chiare note. Gli è che il divario che corre fra l'uno e l'altro pittore non fu riconosciuto se non in tempo relativamente recente e forse segnalato pel primo dal direttore dott. Bode in un articolo pubblicato nell'*Archivio Storico dell'Arte* del 1890 a p. 191.

Ora per rendere più evidente agli occhi del lettore come si distinguano il noto pittore cremonese da quello meno noto che fino a un certo punto gli si approssima

(1) Vedi il catalogo delle *Opere d'arte antica esposte in Milano nel 1872.* Milano, Soc. Cooperativa fra tipografi, Piazza del Carmine n. 4, 1872, a p. 17, n. 93.

si porge qui a confronto del ritrattino accennato un'altra piccola opera, quella di una figurina chiamata la *Zingarella,* dal Morelli rivendicata ed ora da tutti i critici riconosciuta di mano del Boccaccino, mentre per lo passato veniva assegnata in Galleria Pitti al Garofalo. Non occorrono invero molte parole perchè ogni buon intenditore si capaciti che in questa figura 4 si palesa una personalità artistica da non confondersi con quella del ritrattino. Il Boccaccino infatti si distingue per quei suoi occhi dalla pupilla trasparente che fanno pensare agli occhi della civetta, per un ovale di viso più allungato, pei tratti meno minuti, non volendo parlare se non di quanto apparisce più palesemente e alla portata di tutti.

(Fig. 7). PSEUDO BOCCACCINO - Madonna col Bambino.
Modena - Regia Pinacoteca Estense.
(Fot. Anderson).

II.

Dal quadretto di casa del Majno ci sentiamo condotti ad intrattenerci di una tavola di maggiori dimensioni, che venne acquistata a Milano parecchi anni or sono dal dott. Müller Walde e trasportato in Germania. Rappresenta l'*Adorazione del Bambino Gesù* coll'intervento dei pastori. Pel sunnominato erudito, biografo di Leonardo da Vinci, il quadro, alquanto malandato (fig. 5), aveva un interesse speciale come opera manifestante l'influenza del grande artista. Senza volerla negare, riesce ad ogni modo ben agevole stabilire oggidì, mercè gli opportuni confronti, che non ne può essere stato autore se non il nostro pittore. Quelle teste tondeggianti, dai nasi adunchi, quelle pieghe a piccoli rigiri tondeggianti, il *sentimento* delle mani, se così è lecito esprimersi, tutto insomma ve lo proclama autore. Va notato poi un particolare per cui ci si sente immediatamente richiamati al ritrattino della giovinetta Della Porta, ed è precisamente l'amabile visino di certo angioletto, intento a suonar il violino in onore del Bambino Gesù, visino dalle fattezze delicate affatto corrispondenti a quelle del quadretto suindicato.

Che se ci volgiamo alle due tavole della Pinacoteca di Brera, quivi trasportate dalla chiesa della Pace nel 1809, cioè appunto un secolo fa, troviamo in quella che rappresenta il *Battesimo di N. S.* una certa testina d'angelo in riva al Giordano, che si palesa alla sua volta quasi sorella delle due ora nominate, per la gentilezza del tratto che fra loro le accomuna. Inutile ripetersi del resto sugli altri indizi, per cui vanno senza ulteriore esitazione riconosciuti al nostro autore tanto la tavola del *Battesimo* quanto quella dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 6), a cominciare dai caratteri delle teste per venire fino a quello speciale nodo a sbuffo, visibile sopra la cintura del re moro, quale trova riscontro nel quadretto riprodotto già nella seconda figura.

L'artista, come si vede, riesce decisamente più debole nelle composizioni di maggiori dimensioni, dove domina una certa goffagine di forme, un non so che di rigido e di compassato negli atteggiamenti delle figure. Per le due tavole di Brera conviene tener conto bensì del fatto, che mostrano evidenti traccie dell'antica incuria, come bene osserva il Malaguzzi nel suo Catalogo; che se fossero convenientemente ripristinate, non v'ha dubbio ne escirebbe per lo meno un lucente ed armonico colorito.

Questo infatti apparisce assai più nitido in una singolare tavoletta della R. Pinacoteca Estense in Modena. Intendesi quella dove stanno riuniti in aperta campagna la *Madonna col Putto e S. Sebastiano* a mezza figura (fig. 7). Nulla di più significativo rispetto alla maniera del pittore di quello ci offre la disposizione dei panni ond'è vestita la Vergine e il Santo, sui fianchi (col consueto nodo). Le teste spiccatamente formate a guisa di palle, le acute lumeggiature dei capelli inanellati, le forme delle mani, tutto concorre a qualificarlo visibilmente, e nello stesso tempo viene a sostegno dell'attribuzione allo stesso artista delle due tavole di Brera.

Che se queste ultime per lo passato da taluno poterono essere tenute per opere di Marco d'Oggiono, tale opinione si mostra ora assolutamente erronea, come lo è quella già sostenuta dal Dott. Bernasconi di Verona rispetto ad una sua brillante tavola colle mezze figure delle *Sante Marta* e *Maria Maddalena*, la quale unitamente alle altre cose preziose della sua Galleria è passata in eredità al Museo civico della sua città natale (fig. 8). Bene conservata, come apparisce, l'autore vi può essere studiato in tutti i suoi particolari più volte avvertiti. Ch'egli voglia essere noverato fra gli artisti ch'ebbero a sentire l'influenza di Leonardo da Vinci è cosa che nessuno vorrà mettere in dubbio; ma che non possa essere scambiato con Marco d'Oggiono rimane del pari assodato, dopo quanto nel processo del tempo si è venuto conoscendo nelle sue opere.

(Fig. 8). PSEUDO BOCCACCINO - Santa Maria e Marta. Galleria di Verona (Fot. Anderson).

(Fig. 9). Ignoto di SCUOLA TEDESCA - Norimberga, Germ. Mus.

Insieme all'impronta lombarda leonardesca si rivelano in lui anche delle attinenze colla scuola veneta, forse appunto per mezzo di quel Boccaccino col quale egli è stato confuso, per cui verrebbe a collegarsi pure alla scuola di Giovanni Bellini. Circostanza quest'ultima che può servire di spiegazione perchè nel Veneto si trovino tuttora parecchie sue opere, delle quali alcune segnalate ora per la prima volta da Gino Fogolari con sano intuito.

A Milano, stando col Berenson (*North Italian Painters of the Renaissance*) vi sarebbe da citare da ultimo un quadretto nel Museo Civico, rappresentante *N. S.* dal petto in su in atto di impartire la benedizione (1); ma osservandolo bene in tutto quanto può servire di norma ad un giudizio definitivo, converrà venire alla conclusione essere fattura di mano inferiore e nella quale non si saprebbe riscontrare alcuno dei connotati che distinguono il nostro misterioso ma amabile pittore. Cosa della quale non dubitiamo avrà a persuadersi alla sua volta rivedendo il dipinto il sullodato critico, della cui perspicacia si hanno le più convincenti testimonianze (2).

Come chiusura a questi appunti ci piace richiamare l'attenzione del lettore sopra una tavoletta singo-

(1) È appeso sulla parete destra della maggiore sala dei quadri, e registrato prudentemente come *Ignoto. Secolo XVI, Scuola Veneta, n. 9.*

(2) Egli lo descrive per un *S. Giovanni benedicente*, per isvista certamente, perchè in realtà non può avere voluto indicare altro che il suindicato Cristo in atto di benedire.

Deferente in moltissimi casi ai giudizi del Morelli, volle seguirlo anche nell'assegnare al Pseudo-Boccaccino certa tavola rappresentante lo *Sposalizio mistico di S. Caterina*, che trovasi nella R. Pinacoteca di Torino. Quivi sta registrata infatti quale opera attribuita a Nicola Appiano, sotto il n. 173. Ora allo scrivente sembra non possa esservi dubbio che tale dipinto vada restituito al pittore cui era aggiudicato anticamente, cioè a Marco d'Oggiono, in quanto presenta in modo abbastanza palese le qualità sue. Dov'è da notare come il Catalogo della Galleria avverta, che quando questo quadro era nella collezione del Duca di Savoia nel 1635 vi stava indicato per opera di « Marco d'Augion ».

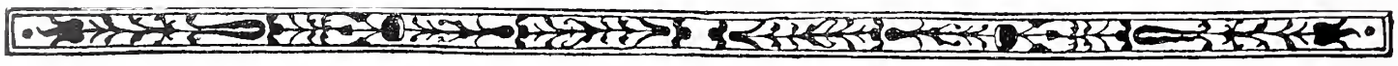
Così pure è da ritenere essersi ingannato il Morelli nel voler togliere a quest'ultimo per darla all'Appiani la pala situata sull'altare della bella sagrestia della nostra S. Maria delle Grazie (un S. Giovanni Battista benedicente ad un devoto), da che giudicata spassionatamente vuol essere confermata a Marco.

lare, che viene conservata nel grandioso Museo Germanico a Norimberga. Rappresenta una testa di giovine ed una di vecchio, su fondo oscuro, ed è classificato come « Oberdeutsch unter lombardischem Einfluss » (figura 9).

O non si potrebbe forse rilevarvi una relazione diretta o indiretta col nostro autore, massime per quanto apparisce nella figura del giovine, dalla testa tondeggiante e dai capelli regolarmente inanellati e vividamente tocchi?

Storicamente ci troveremo in proposito sempre davanti un quesito enimmatico, com'è tuttora enimmatica la personalità di Nicola Appiano, rammentato non ostante fino dal 1521 da Cesare Cesariano nel suo *Commento a Vitruvio*. Quivi infatti a carte CXIIII fra i maestri che sono *nominati excellenti*, dopo avere citato Raffaello di Urbino e Michelangelo, soggiunge: *a li quali supra dicti Nicholao de Aplano intra li nostri Patricio, non desiste ad quilli compararse.*

GUSTAVO FRIZZONI.



PIETRO PERUGINO A VENEZIA.

Non avrei pensato che sarebbe stato necessario tornare sull'argomento, una volta largamente discusso, se il " maestro Pietro Peroxin depentor ", nominato in un documento veneziano del 1494 sia o no il celebre pittore di Città della Pieve. Credevo che la questione fosse decisa nel senso affermativo, perchè documenti pubblicati da vari anni non lasciarono più dubbio. Vedendo però ora che sulle due più importanti riviste per la storia dell'arte che si pubblicano in Italia, e da due autorevoli scrittori (1), i dubbi d'altri tempi si erano rinnovati, credo far opera non interamente superflua, mettendo insieme ed illustrando brevemente i documenti.

Dal documento pubblicato nel 1868 da G. B. Lorenzi (2) si ricava che il 9 agosto 1494 i provveditori al sale rimasero d'accordo con un Pietro Perugino sul prezzo d'un quadro che aveva tolto a dipingere nella sala del maggior Consiglio. Per circostanze ignote l'accordo non ebbe effetto; ma non se ne perse la memoria, perchè ancora nell'anno 1516 il Tiziano, prima di intraprendere la tela per il luogo detto, domandò " che finita dicta opera habia per mio pagamento la mita de quello altre volte fu promesso al Perosin che dovea depenzer el dicto Tellaro che sono Ducati quatrocento che lui non volse farla con Ducati ottocento (3) ". Uno degli argomenti che valsero al Milanesi (4) a negare l'identità del maestro qui nominato col celebre artista umbro fu il fatto che nessun predicato laudatorio ne accompagnasse il nome. Ma non potrebbe quella forma semplice colla quale il Tiziano parla del Perugino, farci invece concludere che si tratta d'un pittore di riputazione tale da non esser ignoto a nessuno?

A corroborare la presenza del Perugino a Venezia servì la notizia di un quadro, esistente una volta nella Scuola di San Giovanni Evangelista, ed eseguito nel 1494 " de man de un Perosino ". Disgraziatamente questa tela fu distrutta in un incendio (5).

La biografia del Perugino per l'anno che c'interessa in questo momento, è singolarmente scarsa di dati, ma quando si esaminano documenti di qualche anno posteriori, vi si trovano rapporti del grande Perugino con Venezia dai quali si può dedurre che era lui e non un omonimo oscuro il maestro scelto a dipingere nel luogo più onorato della Repubblica Veneta. Alla fine di gennaio del 1496 si presentarono a maestro Pietro i sei commissari del Collegio del Cambio a proporgli di dipingere una tavola per la loro Sala; " e quantunque risapessero da lui, come finita quell'opera avesse altri impegni da soddisfare, e *tra pochi mesi gli fosse d'uopo recarsi a Venezia*, poi a Fano, poi a Firenze, tuttavia stettero saldi nel proposito di servirsi di lui (6) ".

E difatti Pietro Perugino si recò in quell'anno a Venezia. Sono documenti milanesi, pubblicati tre o quattro volte da vari autori, che ce ne dànno qualche dettaglio (1). L'8 di giugno 1496 il segretario ducale B. Calco scrisse all'Arcivescovo di Milano che per l'appunto si trovò a Venezia, notandogli che per un " certo scandalo ", fatto dal pittore che " pingeva li camerini nostri " — trattasi dei camerini nel Castello Sforzesco — si doveva pensare ad altri pittori: " intendendo che magistro Pietro Perusino si trova lì, ci è parso darvi cura de parlarli et intendere da lui sel vole venire ad servire.... " Rispose l'Arcivescovo sei giorni dopo, che avendo parlato colla Signoria ha saputo che M.ro Pietro Perusino " non era in questa terra, et per questo non sapevano como poterlo havere: *perchè erano sei mesi chel se partite*, ne sapevano dove el fosse andato ".

Quel che il Doge di Venezia non seppe dire, lo sappiamo noi; il Perugino s'era recato a Firenze, dove finiva l'affresco in Santa Maria Maddalena di Cestello (ora chiamata dei Pazzi), cominciato qualche anno prima. Pare che Pietro rimase quell'anno quasi esclusivamente a Firenze; certo vi era presente nell'ottobre. Ancora nell'anno seguente Lodovico il Moro cercò di averlo e ne fanno fede due sue lettere, dirette a Guido e Rodolfo Baglioni; ma non c'interessano più per la questione che mi ero prefisso di trattare.

Riassumendo quanto si può cavare dai documenti, è certo che il Perugino venne l'anno 1494 a Venezia, o per conto proprio o chiamato, perchè già di fama incontrastata, che dipinse in quell'anno una tela per la Scuola di S. Giovanni Evangelista e s'obbligò per la tela da farsi nella Sala del Gran Consiglio. La sua presenza nell'Italia superiore proprio in quell'anno vien confermata dal quadro d'altare in Sant'Agostino a Cremona. Non potendo subito eseguire l'opera per la Signoria, ebbe l'intenzione di tornare a Venezia al principio del 1496; vi venne di certo, ma per una ragione sconosciuta — e forse perchè non soddisfatto nelle sue pretese stravaganti, se dobbiamo credere alle parole di Tiziano — dopo breve soggiorno s'allontanò, tornando a Firenze dove in quell'epoca abitò.

Benchè vi rimanga sempre qualche punto oscuro, non resta dubbio affatto per la questione generale. Il pittore nominato nei documenti veneziani con un'indicazione piuttosto sommaria " il Perugino ", non è altro che Pietro di Città della Pieve, il maestro a cui rimane il cognome del Perugino prima degli altri pittori suoi contemporanei. L'idea che ci fosse stato un'altro artista dello stesso nome e cognome, ma d'origine veneziana, non trova nessun fondamento nei documenti contemporanei, e deve essere ripudiata dai studiosi.

GIORGIO GRONAU.

(1) V. *Rassegna d'Arte*, 1909, N. 4, pag. 63; *L'Arte*, 1908, pag. 330.
(2) *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, p. 111, doc. 237.
(3) LORENZI: l. c., p. 165, doc. 354.
(4) VASARI: t. III, pag. 614.
(5) CICOGNA: *Delle iscrizioni veneziane*, I, p. 47.
(6) A. ROSSI: *Giornale di erudizione artistica*, III, 1874, p. 8 e 9.

(1) Il primo di questi documenti fu pubblicato dal D'ADDA, *Indagini sulla libreria Visconteo-Sforzesca*, I, 1875, pag. 168 (citato dal Magenta), poi dal MORELLI nel suo volume sulla *Galleria di Berlino* (Lipsia 1893), a p. 195 nella nota. Li pubblicò tutti il MÜLLER WALDE nel *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* XVIII, p. 165, il MALAGUZZI VALERI nel *Repertorium*, XXVI, pag. 372 seg. e finalmente il FUMI nel *Bollettino della R. Deputazione.... per l'Umbria*, XIV, p. 97.

DEL PALAZZO DI BRERA.

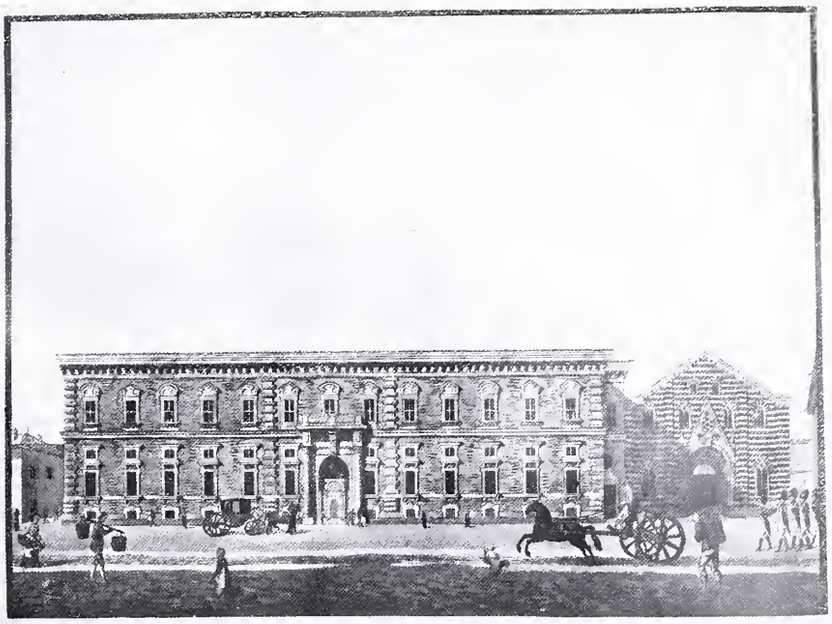
LA Pinacoteca di Brera si può ben affermare che occupi la parte più nobilmente appariscente del nostro " Palazzo di Scienze Lettere ed Arti „. La scelta stessa ed il carattere distintivo del nome dato al palazzo non partecipa solo della vita iniziale della galleria ormai famosa, benanco ne sanziona la presa di possesso, direi, della miglior parte del grandioso fabbricato. Poichè le sale dei quadri si sviluppano tutt'attorno alla loggia del grande cortile, occupandone i quattro lati, e ad altro non danno accesso le magnifiche rampe dello scalone che alla Pinacoteca.

Già il Bossi, nel suo ordinamento della nascente istituzione, nel 1806, occupava le quattro sale sul fianco verso la piazzetta; di queste l'ultima, d'angolo, detta del Luini, metteva nelle altre, sul lato maggiore lungo la facciata, dedicate ai gessi. L'ingresso s'apriva direttamente nella grande sala in testa del ramo sinistro della loggia appena su dallo scalone; ed erano ivi i concorsi (ora sala XVIII). Ma dice bene il Mongeri (1), la cui chiara ed esatta narrazione riporta pure Corrado Ricci nella sua classica ed esauriente storia della Pinacoteca di Brera(2): " Non vi era, per fermo, bisogno di tanto per antivedere la necessità dell'ampliamento delle sale destinate ai primi dipinti. Quelle che seguivano il corso delle quattro prime sale disposte dal Bossi trovavansi già ordinate ad uno scopo diverso, che era quello di accogliere i modelli di gesso della statuaria antica; d'altronde, così come si avevano, mal si sarebbero acconciate alle numerose ed ampie tele di cui l'aspettazione si compiaceva. Ond'è che si volse lo sguardo alla antica chiesa degli Umiliati congiunta all'edificio „.

(1) *La Pinacoteca di Brera*, nel volume « Gli istituti scientifici, letterari ed artistici di Milano », Milano, 1880.

(2) Bergamo, 1907.

" Santa Maria di Brera era una vasta chiesa ad iconografia basilicale, di tre navi con volte a crociere e ad abside piana, eretta per l'ordine degli Umiliati, nella prima metà del secolo XI, con quell'architettura solida e poderosa, sebbene disadorna, dei maestri Comacini, che ormai assunse e tiene il nome di architettura lombarda. Ebbe una nuova fronte listata di marmi alternanti il bianco e il nero e di egregie sculture figurate intorno al suo portone, al tempo d'Azone Visconti (1330-1339) (1): all'interno fu intonacata e rabberciata alla meglio, come era costume del secolo XVI, all'entrarvi della Congregazione gesuitica. La soppressione dell'ordine lasciò la chiesa integra fino al 1806. Si cominciò in quest'anno a chiederne la chiusura, e da questa alla soppressione non v'era che un passo, ed indispensabile, dappoichè un decreto sovrano, del 5 febbraio 1808, contrassegnava l'edificio del titolo di *Palazzo delle Scienze e delle Arti* „. Pertanto la chiesa fu mozzata nell'alta fronte esterna e nell'interno suddivisa in due piani; sì che, dal superiore, si ebbero quattro amplissime sale, quelle medesime che ancor oggi coi loro binati di colonne, fredde di stucco lucido e neoclassica eleganza, caratterizzano la data della attuazione in nobile fuga a galleria; tale effetto per verità è perduto col nuovo ordinamento, che però non poteva sacrificare ad esso i propri criteri; e sono appunto, incominciando dalla fronte dell'antica chiesa verso la piazzetta le odierne sale XVII, III, IV, e V; mentre le salette dalla VI alla XVI, esclusa la IX, corrispondono agli antichi gabinetti ricavati lungo la minor nave di destra. Tale lavoro, non indifferente, fu condotto con ammirevole alacrità, tanto che, dopo circa sedici mesi, il 15 d'agosto del 1809 le sale venivano inaugurate.



Il Palazzo e la Chiesa di S. Maria di Brera verso il 1806.
(Da una stampa donata alla Pinacoteca dai Fratelli Grandi).

Queste le prime e decisive vicende che condussero la Pinacoteca a far da padrona del nobile cortile di Brera.

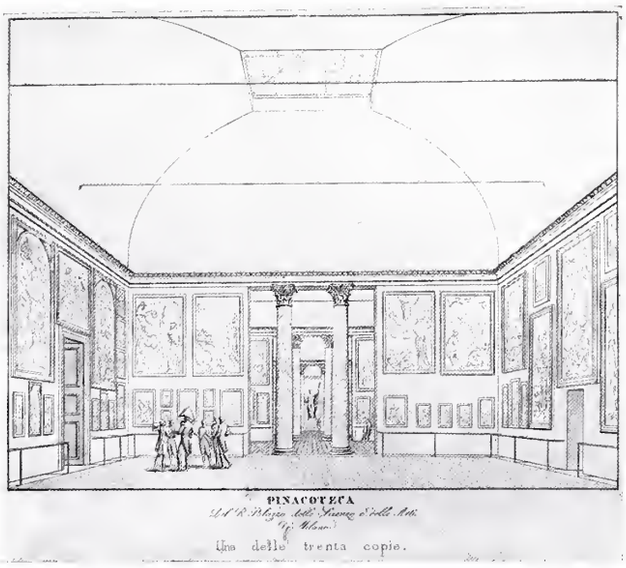
Soppressi nel 1571 gli Umiliati, la loro casa, sorgente dal secolo XI sull'antica " brayda „, tratto di agro incolto fuor dalle mura, e più tardi compresa entro la cerchia d'Azzone Visconti, passò dopo breve " commenda „ cardinalizia all'arcivescovo Carlo Borromeo, il quale appunto

(1) Se ne conservano frammenti nei Civici Musei del Castello sforzesco.

aveva pensato di fondarvi un Collegio di pubblico insegnamento sotto la direzione dei Gesuiti. Nel 1572 il Collegio veniva costituito e nel 1591 si gettavano le fondamenta del nuovo edificio. Infatti una piccola lastrina di marmo nero inquadrata in un mattone e rinvenuta di recente in alcuni scavi reca scalfite le parole: *P · IO · PAVLVS OLIVA — Prouincialis Soc^tis Iesu Medli in Fundamenta — Congreg^is · B · V · Annuc · — Collegis Braidensis primu — Lapidem iecit · Anno Dni — CIDICXCI XVIII Kal. Sbris.*

La posizione in cui è stata messa in luce indica donde i Gesuiti iniziassero la loro fabbrica; la quale nei primordi altro non doveva esser stata che un rifacimento ed ampliamento dell'antica, sul fianco sinistro della chiesa, nè, assai probabilmente, più

Le stesse quattro grandi sale secondo l'ordinamento di Corrado Ricci.
(Fotografia Montabone).



Le quattro grandi sale ricavate dalla Chiesa degli Umiliati nel 1811.
(Da un'incisione di Michele Bisi).

Ma il criterio di non dare importanza alla lunga fronte verso la via di Brera è pur inteso e seguito dapprima anche dal Richini che fu e resta l'architetto del nostro palazzo, dopo l'incarico avutone sotto il Cardinale Federico Borromeo. E dico subito che, quantunque per alterne vicende politiche ed economiche la costruzione fosse proceduta assai lentamente, tanto che nel 1772, soppressi i Gesuiti, non è ancora finita; pure l'idea, che Francesco Maria Richini, sett'anni prima di morire, faceva definitivamente approvare, venne mantenuta nel corso dei lavori, ne siano architetti direttori il Quadrio od il Rossone, con la collaborazione del figlio del Richini, Gian Domenico, per la buona interpretazione del concetto paterno.

Quale noi oggi ammiriamo, sembrami, e quale sarebbe risultato dal disegno approvato nel 1651 dopo un

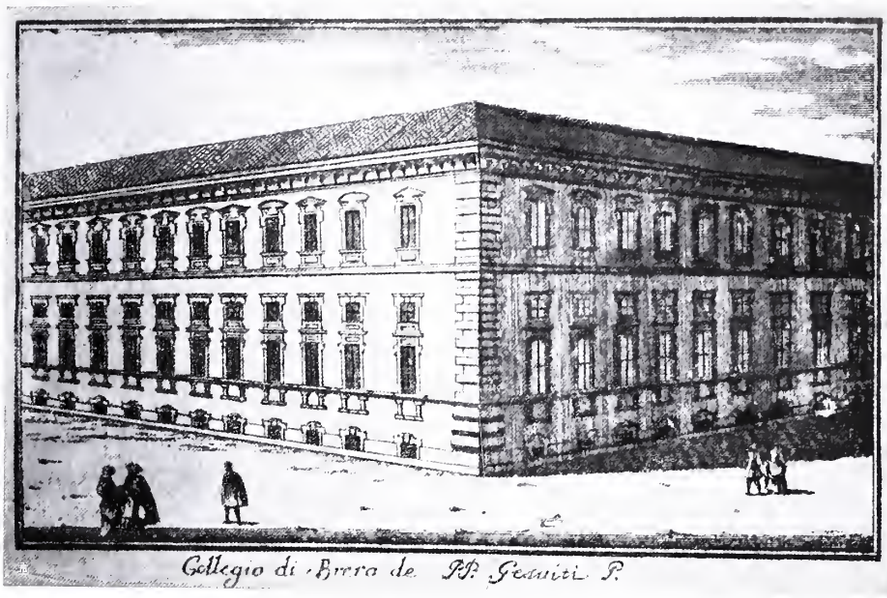
in qua della sua fronte. Poichè questo, che direi primo mattone, fu trovato nel cortiletto chiuso che sta dietro l'atrio a colonne dell'ingresso dalla attuale piazzetta. E in un disegno messo insieme con gli altri dal Bianconi nella sua Raccolta (1) alla tavola 25 del sesto volume, mi par proprio di ravvisare uno schema d'idea di massima piuttosto gretta, per soddisfare al puro necessario; da conservarsi sonvi indicate le murature di S. Maria di Brera e di una casetta a destra d'un portone sorgente quasi di fronte alla chiesa, sulla odierna linea stradale all'incirca. La fabbrica si sarebbe sviluppata, se può dirsi così d'un edificio meschinamente concepito, su parte dell'area disponibile recinta verso la via, e con l'ingresso sullo spazio restante tra la chiesa ed il portone.

Brera.
Da una incisione del 1840 circa (nell'Archivio storico civico).

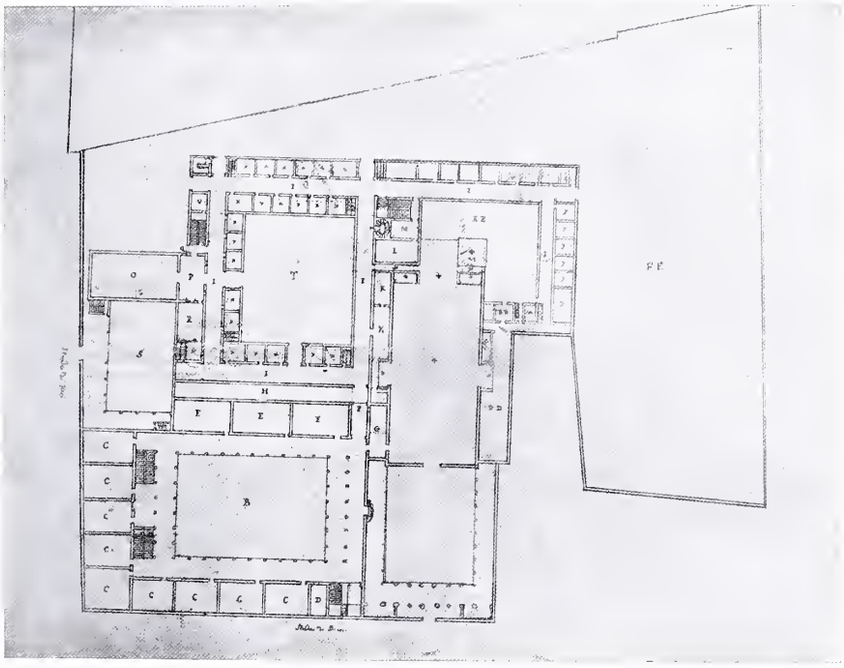
(1) *Raccolta Bianconi*, nell'Archivio storico civico di Milano.

non breve nè facile studio di progetti vari, per quel che riguarda l'ordinamento, la pianta insomma, di tutto l'edificio.

In un primo disegno inerente a Brera nel medesimo volume della Raccolta Bianconi, alla tavola 18, il grande cortile ha uno scalone doppio, ciascun ramo di pianta quadrata, sul lato minore verso la piazzetta e si intravvede la ricerca di combinare questo nucleo d'ingresso del nuovo fabbricato con l'antico edificio di S. Maria di Brera. Pensiero codesto, che chissà, oltre che dalle ragioni pratiche, non sia stato suggerito al Richini da un caratteristico rispetto ch'è in lui, con distacco dalle idee prevalenti nel seicento, alle architetture che furono prima delle sue; così da trarre prestigio dalla chiesa per aggiungere decoro all'atrio del nuovo Collegio, nè sminuirne a quella con una disposizione che la



Da un'incisione del Dal Re degli anni 1720-1730 (presso l'Archivio storico civico di Milano).



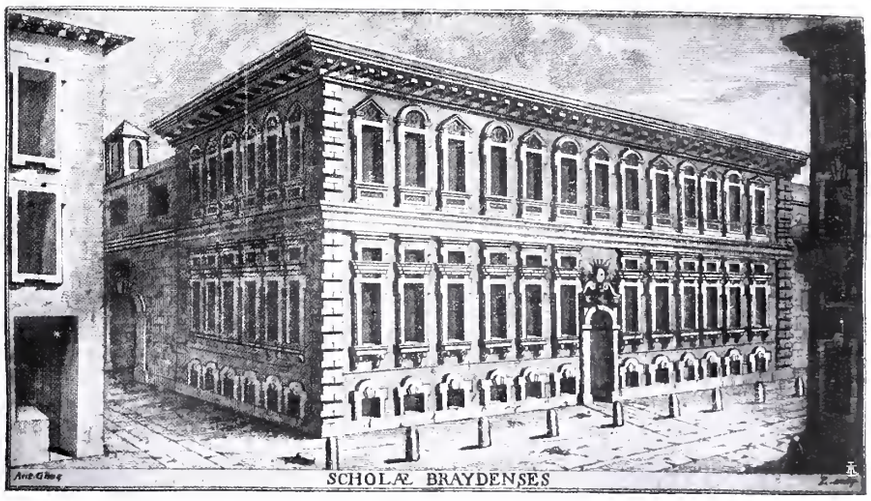
Uno degli studi per le piante del Palazzo di Brera (tav. 24 del VI vol. della Racc. Bianconi presso l'Arch. stor. civ. di Milano).

Havvi bensì, alla tavola 22, uno schizzo del piano superiore, nel quale lo scalone passa (per così esprimermi) lungo il lato maggiore com'è oggidì; ma l'altro, alla tavola 24, che riterrei la traduzione in bella del precedente, e si presenta infatti più accurato e definito, riafferma il motivo dello scalone sul lato minore lungo la via de' Fiori: di contro all'ingresso, che mette da *A: Atrio con portici per ornamento e decenza della chiesa e per ricorro de' servidori, e caralli per condurre a casa li signori scolari finite le scuole....:* a *B: Cortile delle scuole....:* come rilevasi da un " Alfabetto „ (1) per le piante, scritto presumibilmente verso la metà del XVII secolo, ma che non risponde pel resto delle indicazioni rispettive alle lettere della pianta stessa, che riproduco.

E, che io sappia, non altri disegni son noti per ora a darci l'idea veramente definitiva della disposizione ultima; la quale

(1) Annesso a la tav. 24, vol. VI, della *Raccolta Bianconi* all'Archivio storico civico.

facesse risultare un'aggiunta di lato ed in arretramento. Ed il concetto è ripreso e sicuramente affermato nel disegno, che segue alla tavola 21, dov'è delineata in iscala più piccola d'assieme, la pianta di tutto il fabbricato. Dinanzi della chiesa, facente da sfondo, s'apre un cortile a colonnato, di forma rettangolare con il lato maggiore nel senso dell'attuale fianco. In questo, alla quarta campata (di nove) a partire dalla chiesa, è segnato l'ingresso all'altro più grande cortile, corrispondente, anche per l'imponenza e l'andamento del porticato, all'attuale. Di fronte a codesto ingresso che veniva ad aprirsi nel giusto mezzo, sull'altro lato minore, era lo scalone, disposto nelle branche come l'odierno.



Dalla testata del Cap. I dei " Prolegamena „ della " Hist. lit. typografica mediolanensis „ del Sassi (1745).

ha abbandonato il concetto di costituire il gruppo d'ingresso e di decoro sullo spazio antecedente la chiesa di S. Maria lasciando fors'anco senza porta il lungo lato sulla via di Brera, per aprire non solo questa porta, ma nobilmente magnificare l'originario " cortile delle scuole „ sviluppandone lo scalone sulla fronte prospiciente. Però in un'incisione presumibilmente degli anni 1720-1730 del Dal Re, che per solito è più degli altri coscienzioso, la porta non appare affatto.

Vero è, dall'altra, che in una bella incisione del 1745 posta in testa al capitolo primo dei *Prolegomena* della " Historia literario-typografica mediolanensis „ del Sassi, il palazzo della " Scuola Braidense „ appare compìto e decorato nella fronte massima da un portale del tempo; sormontato sopra l'archivolto dalle ricche caratteristiche volute, che s'accartocciano sotto d'un alto stemma fiancheggiato da due figure adagiantesi su di esse. Analoga veduta, meno elegante nell'intaglio, reca pure fin dal 1738 il Lattuada tra la pag. 266 e la 267 del Tomo V della sua " Descrizione di Milano „.

Il cortile di Brera. (Fot. Montabone).

Dunque, a meno che i fantasiosi incisori non avessero completato del loro la facciata del palazzo (caso non infrequente), questa verso la metà del settecento aveva un portone e con decorazioni e stemma. Pertanto non fu idea felice quella del Piermarini, o di chi gliene diede l'incarico, di appiccicarvi, alla fine dello stesso secolo, il portale con il grande balcone; che, ad ogni modo, come non è la miglior cosa che l'architetto abbia disegnato, così non è il particolare più bello di questo nostro palazzo. Anzi nella insipida correttezza male si intona con il fare largo e direi rudemente disinvolto, che notasi nelle ampie e ben squadrate finestre della lunga e massiccia fronte.

Lo scalone di Brera. (Fot. Montabone).

Ma dice l'aria maestosa ed il gesto signorile del Richini lo scalone, quello scalone di Brera che serve da solo a perpetuare il nome dell'architetto e a imprimerne nella mente le caratteristiche migliori: una disinvoltura grande nel risolvere i partiti e, in mezzo all'apparente licenza di qualche forma, una propria logica d'organismo.

Certamente a Brera giova la semplicità che, voluta dall'indole del tema, l'architetto seppe secondare; e giova l'armonia, che esala dalle forme proporzionate qui meglio che in altre sue costruzioni. Ma a noi, oggi come oggi, all'infuori dell'architettura del cortile e di qualche grande sala, non è dato di comprendere da vicino la planimetria di tutto il poderoso edificio, manomesso, rabberciato ed ostruito, dopo dei tempi di Maria Teresa fino a ieri, con irriverenti nè belle e nemmen comode aggiunte. È la triste vicenda dei pubblici palazzi, che vengon rovinati per amor d'economia, profondendo somme non trascurabili per ripieghi e mezzucci che alla fin fine non bastano alle necessità.

Eppure le manomissioni dei primi anni del secolo passato arricchirono l'ancora incompiuto palazzo di qualche salone veramente degno; basti il ricordo di quello a terreno, a destra, cui l'impareggiabile chiaroscuro del Vaccani ricopriva d'una volta fredda, a noi oggi pare, maestosa tuttavia di quell'eleganza neoclassica che inscriveva nei fregi il verso:

Qui sempre è primavera candida e vermiglia.

E può essere il motto della Pinacoteca, come del Palazzo; se l'ammirazione odierna, fatta di studio e di rispetto, sa aprire gli occhi davanti alle bellezze del passato; ma, a dispetto dei feticismi dell'una e dell'altra maniera, con sincera e sicura visione.

AMBROGIO ANNONI.

GLI ULTIMI ACQUISTI DELLA PINACOTECA DI BRERA.

Da quando la R. Pinacoteca di Brera a Milano è stata riordinata coi criteri scientifici moderni che esigevano una classificazione delle scuole secondo la loro parabola artistica — da Corrado Ricci e dopo la destinazione di questi ad altra sede nel 1903 durante l'incarico della direzione al professor Giorgio Sinigaglia, la collezione ha avuto qualche notevole incremento che qui per la prima volta ci convien ricordare. Procediamo nell'ordine di distribuzione della raccolta.

Il gruppo degli affreschi lombardi, che sta a sè, nella collezione, ha avuto un incremento prezioso mercè la concessione che nel 1906 S. M. il Re, — dietro una relazione nostra e personali insistenze da noi rivolte anche a S. M. la Regina Madre, sempre sollecita verso la causa degli studi e dell'arte — ha graziosamente fatto degli affreschi del Luini provenienti dalla villa Pelucca presso Monza ch'eran depositati, fin dal 1821-1826, nel Palazzo Reale. Quegli affreschi vennero così ad unirsi agli altri di ugual provenienza che si conservavano già a Brera, dove si attende solo che il progetto già preparato da tempo per collocare, disposti nei gruppi originali, gli affreschi stessi, abbia finalmente attuazione. E poichè di essi si è già parlato allora a lungo da altri in diverse riviste e da noi in questa stessa *Rassegna* (1) e nell'*Illustrazione Italiana*, non ci conviene ripeter qui le osservazioni che credemmo di fare allora in argomento.

BERNARDINO LICINIO - La Vergine, il Bambino e S. Giovanni Battista.

ANDREA SCHIAVONE - Allegoria della Disciplina.
Dall'Arcivescovado.

(1) *Rassegna d'Arte* - Dicembre 1906: *I dipinti del Luini concessi dal Re a Brera.*

Alla raccolta di quadri di scuola veneta sono stati aggiunti alcuni dipinti di maestri non ancor rappresentati nella collezione milanese. Di Girolamo Romanino la galleria possedeva già una *Madonna col Bambino*, ma nessuno dei robusti ritratti suoi ne' quali è spesso un'eco della grande arte giorgionesca. L'acquisto del forte e suggestivo ritratto di un conte Martinengo di Brescia — nel quale la vigoria è pari alla bellezza dei particolari — è venuto opportunamente a colmare una lacuna. Anche per questo dipinto rimandiamo al nostro scritto in queste stesse colonne (1). Aggiungeremo solo, a complemento delle notizie date allora su quel ritratto, che di questo s'è rintracciata una copia, antica ma scura, bituminosa, presso un antiquario di Brescia, eseguita verosimilmente, come accadeva di frequente pel passato, in occasione di qualche divisione di famiglia. Di Bernardino Licinio detto il Pordenone, modesto artista e non di raro chiassoso e poco corretto nel disegno, la Pinacoteca non possedeva nulla. La direzione, giustamente convinta che le gallerie — luoghi di studio più che attrattive di curiosi — possono accogliere, per completare la parabola artistica di una scuola, anche qualche opera secondaria, così come la storia non si limita ad accogliere le gesta degli eroi, ha accettato, nell'agosto del 1906, il deposito dell'Arcivescovado di Milano di un quadro del Licinio raffigu-

(1) *Rassegna d'Arte* - Giugno 1908: *Il nuovo acquisto della R. Pinacoteca di Brera.*

rante la *Madonna col Bambino e S. Giovanni Battista* e pochi mesi dopo ne ha acquistato un altro — *la Madonna con S. Giovannino* — all'asta Battistelli, anche tenuto conto della grande mitezza del prezzo: 278 lire. E i quadri figuran già nel nuovo catalogo illustrato della Pinacoteca (n. 731 e n. 751). Per la stessa ragione ha esposto un altro dipinto — un'*Allegoria* (forse la disciplina che regola i costumi), di Andrea Schiavone, di quello stesso deposito dell'Arcivescovado — deposito ottenuto mercè le buone pratiche del dott. Pietro Toesca. È un quadro vivace, espressivo nella sua duplice rappresentazione del premio e della punizione e che basterebbe da solo a provare l'influenza notevole che Tintoretto esercitò sull'esuberante e fantasioso pittore di allegorie e di soggetti mitologici. Il quadro, d'altra parte, apparteneva già alla Pinacoteca ed è fra quelli che nel 1812 furon dati in cambio alla Galleria Arcivescovile; anche nell'elenco del tempo era attribuito allo Schiavone. Di Marco Basaiti Brera conservava solamente il *Noli metangere*, piccola tela riportata su tavola, levata opportunamente dal magazzeno e che non figurava nell'inventario antico della Pinacoteca. Il dott. F. von Hadeln sarebbe disposto ad attribuirla al Catena ritenendo anche che il quadro possa identificarsi con quello d'ugual soggetto proveniente dalla chiesa dello Spirito Santo in Crema e attribuito al Catena dall'Anonimo Morelliano (1). Benchè qualche rapporto con quel pittore non manchi nel quadro braidense preferiamo per ora conservare l'antica attribuzione giustificata meglio, di quella proposta dall'Hadeln, dalle forme asciutte, secche, e dallo stesso colorito. Ma oggi la Galleria di Brera vanta ben più importante acquisto nella *Deposizione del corpo di Cristo* firmata dal Basaiti, ricca di figure e di movimento drammatico, con bello sfondo di paese, e che ci fu dato rintracciare presso una famiglia privata di Milano presso la quale altri l'aveva vista da tempo senza ritenerla degna d'attenzione speciale. Ci riserbiamo di parlarne più a lungo quando il dipinto sarà libero degli imbratti che lo alterano, convinti che, anche per la modestia del prezzo, ottenuta mercè la buona volontà del proprietario, l'acquisto è veramente fra i più fortunati della galleria in questi ultimi anni.

BERNARDINO LICINIO - La Madonna, il Bambino e S. Giovannino.

Di Cima da Conegliano abbiam creduto opportuno mettere in miglior luce un quadretto raffigurante la *Madonna*, seduta, il capo avvolto nello scialle bianco caro al pittore, in atto di offrire un ramo con una pera al Bambino: il putto seduto, nudo, sulle di lei ginocchia, gli occhi fissi dinnanzi a sè nel vuoto, stende la sinistra per prendere il ramo. Il quadro proviene dalla chiesa delle monache Benedettine di S. Maria Mater Domini di Conegliano. La bellezza e la vivacità del putto, la somiglianza sua con gli analoghi della Galleria di Budapest e della collezione Layard a Venezia e, per la vivacità intensa e lo spirito che entrambi li anima, con quello della galleria di Parma, ci consiglia oggi ad ascrivere al maestro stesso questo piacentissimo quadretto.

Poichè stiamo discorrendo della scuola veneta osserveremo come, avendo avuto occasione di esaminare di recente, senza il cristallo che lo ricopre, uno dei capolavori della Pinacoteca, il ritratto del conte Antonio di Porcia, di Tiziano, ci siamo avveduti che la bella mano sinistra appoggiata al davanzale è stata troncata apparentemente per adattarla forse alla cornice odierna o a una precedente, ma le dita vi furono eseguite per intero dal maestro, benchè, per un vecchio ripiegamento della tela, v'apparisser poi come tagliate alla punta: ciò che nuoce all'armonia dell'insieme. Converrà di conseguenza, a parer nostro, rimettere le cose allo stato pristino, accompagnando le tinte scure del listello verticalmente ricorrente lungo tutto il quadro, sulla traccia di quelle che vi si vedono e adattare l'intera figura a una nuova cornice, a costo di spostare il ritratto verso sinistra del riguardante anche più che oggi non si veda. Ma la misura appare rispondente allo stato originale dell'insigne ritratto. E, per rimanere ancora nella scuola veneta, osserviamo come l'attribuzione recente a Rocco Marconi di un'altra bella opera braidense, la *Madonna col Bambino* segnata col nome di Giambellino

(1) *Rassegna d'Arte*, Dicembre 1908.

e la data 1510, proposta da Lionello Venturi non abbia trovato accoglienza. Il Bode ci fa osservare che la Madonna della Galleria di Strassburg del Marconi, sulla quale il Venturi basava il confronto, è opera ben scadente, quanto il quadro di Brera è bellinesco e, nel fondo fre-

CIMA DA CONEGLIANO - La Madonna col Bambino.

schissimo di paese — forse Monselice, — del tutto rispondente ai consimili del Giambellino.

Ulteriori confronti a proposito di un altro quadrettino di scuola veneta, fra gli ultimi pervenuti a Brera col dono Sipriot, *Apollo e Dafne* in un vivace fondo di paese (n. 720), fanno ritenere il dipinto di un seguace di Girolamo da Santa Croce e non propriamente suo come pensa H. F. Cook. Il paese e i toni di colore freddo e vivace richiamano l'arte di quel maestro, ma il quadretto ha poca consistenza nel modellato delle figure. E, per accennare a un'altra piccola modificazione alla paternità artistica di un altro quadro veneto — il *S. Giovanni Evangelista* (n. 209) dato a Vittor Crivelli — notiamo che ci siam convinti che due studiosi valenti, l'uno a insaputa dell'altro, W. Bode e L. Cavenaghi, si appongano al vero attribuendo quella rude ma bella e ben disposta figura a Carlo Crivelli. Il confronto con le opere vicine di Vittore, sempre scorretto nel disegno e fosco di colorito, e con le altre di Carlo, ce ne persuade.

SCUOLA LOMBARDA DEL XVI SECOLO - Il martirio di S. Paolo.

Altre e preziose opere di scuola veneta ci eravamo prestati, e non senza insistenze, a procacciare alla Pinacoteca di Brera: una *Natività* di Lorenzo Lotto ritenuta smarrita e ricordata dai vecchi biografi, un attraentissimo soggetto mitologico di Cima da Conegliano, *Bacco incoronante Arianna*, una *Madonna col Bambino* riconosciuta da noi, benchè assai guasta, di Jacopo Bellini. Le tre opere sono entrate ad ogni modo a far parte di collezioni pubbliche: la prima, per disposizione ministeriale, agli Uffizi, le altre due al Museo Poldi Pezzoli. Di una composizione del Cariani — *la Natività* — che andò guasta e a pezzi (uno è esposto nella sala terza (n. 129), altri due nelle stanze degli uffici) diamo per la prima volta le riproduzioni. L'*Inventario generale* manoscritto della Pinacoteca a pag. 65 ricordando il frammento esposto al pubblico lo dice infatti "un ritaglio di un quadro più grande, come dal vecchio Elenco, ove è enunciato come una *Natività* „. I due altri frammenti portano ancora a tergo il vecchio cartellino col nome del Cariani. Uno di quei frammenti, di spirito giorgionesco, un pastore in atto di suonare la zampogna, fu ripulito di recente.

CARIANI - Frammento di una "Natività".

***

La scuola lombarda, oltre gli affreschi del Luini concessi dal Re, s'è arricchita di qualche dipinto degno d'at-

tenzione. Accanto alla nota *Adorazione del Bambino* del Civerchio, segnata con le iniziali del vecchio maestro, è stata collocata un'altra tavola, forse opera sua ma men piacente della prima e ritoccata, raffigurante lo stesso soggetto. Poichè nella chiesa del Carmine a Milano dove si trovava non serviva al culto e non era tenuta in considerazione, si pensò di chiederla in deposito a Brera. Altre opere e di ben maggior valore non sono purtroppo convenientemente conservate in certe chiese di Milano e della regione; i reclami perchè si provveda loro son così male accolti da certe fabbricerie, che il depositarle a Brera parrebbe quasi l'unico modo di salvaguardarle per l'avvenire. La riproduzione che diamo del dipinto del Carmine ci dispensa dal descriverlo. Il quadro ha subito rifacimenti, specialmente nella veste del santo, e presenta minor finitezza del vicino segnato dal maestro: la figura di S. Giuseppe vi ritorna goffa e pesante, così da ricordare certe sculture della scuola lombarda coeva. L'affinità del colorito e delle forme del putto grassoccio e vivace e della Vergine con le opere sicure del Civerchio a Brescia, a Crema, a Palazzolo non son sufficienti per consigliarci ad assegnare con sicurezza a lui quest'opera che è forse prodotto di qualche suo seguace.

CIVERCHIO (?) - L'Adorazione del Bambino.
Dalla Chiesa del Carmine a Milano.

Ad Ambrogio da Fossano detto il Bergognone è attribuibile un *Ecce Homo*, intenso di sentimento e delicato di colorito, offerto in dono, con altri dipinti, dal sig. Casimiro Sipriot nel 1904. Ma del dono e del quadro abbiam già avuto a parlare allora in queste stesse colonne (1); così dicasi della potente figura di S. Girolamo adorante il Crocefisso, opera di Cesare da Sesto, acquistata dalla Pinacoteca nel 1907 per dodici mila lire e che, in questo stesso periodico, abbiam riprodotta, richiamando l'attenzione sui diversi disegni del maestro a riprova di una elaborata evoluzione dell'idea originaria (1). Di quella forte figura di anacoreta abbiam trovato, allora e dopo, numerose ripetizioni più o meno libere, più o meno felici, che provano la fortuna che il motivo ebbe nella scuola lombarda. A quelle possiamo aggiungere il *S. Girolamo* del Lomazzo della Galleria Crespi, derivato dal prototipo di Brera, e la replica, con bella variante nell'atteggiamento del capo, presso il pittore Amerio Cagnoni di Milano.

A un periodo un po' più avanzato della scuola lombarda appartiene la tavoletta acquistata nel 1906, per mitissimo prezzo (L. 200) raffigurante il *martirio di S. Paolo* crocefisso, sorretto da molti sgherri: la drammatica scena si svolge ai piedi di una collina. L'ignoto pittore sembra appartenere alla bottega del Luini come lascian credere le forme e il colorito: messo a confronto con l'*innalzamento della Croce* del Museo Poldi Pezzoli attribuito al Luini e con qualche altro dipinto analogo di quel maestro e della sua scuola diretta, può figurare fra i prodotti di second'ordine di derivazione luinesca. Ma il pittore modesto nel comporre e poco corretto nel disegno, talchè le braccia delle sue figure son tutte eccessivamente corte, si raccomanda più per la vivacità del colorito caldo e per la finezza del paesaggio che per la bellezza delle figure. Alla maniera di Gaudenzio Ferrari appartiene invece un nuovo quadro entrato a Brera nel 1905 per deposito dell'Arcivescovado che l'ebbe dal lascito Monti. La piccola tavola — larga metri 0,64, alta metri 1,09 — rappresenta il *Presepio*. Il Bambino, sorretto dagli angioli, è adorato dalla Vergine, da S. Giuseppe, da S. Giovan-

(1) *Rassegna d'arte* - Gennaio 1904: *La collezione Sipriot a Brera.*

(1) *Rassegna d'Arte* - Febbraio 1908: *Cesare da Sesto e un nuovo acquisto della R. Pinacoteca di Brera.*

nino, da S. Girolamo e da un pastore che s'incurvano reverenti. Il gruppo è ai piedi di una grotta aperta nel fondo da cui si scorgono un paese amenissimo con un lago fra i monti e altri pastori, ai quali la lieta novella della nascita del Redentore è data da un angiolo che scende dal cielo. I tipi e il colorito rivelano un felice imitatore di Gaudenzio Ferrari. Molti rapporti corrono fra questo dipinto e il *Presepio* attribuito a Gaudenzio della collezione Carrara a Bergamo, tanto nella composizione del gruppo principale quanto nella forma poco corretta delle mani floscie, dalle dita senza ossa. Ben maggior delicatezza e correttezza seppe raggiungere il maestro nella dolcissima figura della Vergine pregante nell'*Adorazione* della galleria di Berlino, nella quale la Vergine è atteggiata e vestita come nel quadro di Brera descritto, con lo stesso manto che si svolge in ampie pieghe sul terreno quasi a chiudere tutto un angolo inferiore del quadro. Il dipinto di Brera, non poco spelato e guasto, è opera molto vicina all'arte di Gaudenzio Ferrari, ma certe forme eccessive e certi difetti nel disegno ci consiglian di assegnarlo alla sua scuola, anche se non vi si saprebber trovare le caratteristiche de' suoi più noti seguaci e tanto meno del freddo Lanino. Il quadro è infatti vivace di colorito e delicato di esecuzione.

SEGUACE DI GAUDENZIO FERRARI - Il Presepio.
Dall'Arcivescovado.

La serie delle opere del Luini s'è arricchita anche di un frammento tondo e piacente, che ornava forse il peduccio di un arco (in origine forse nella Pelucca, da cui tante dispersioni originarono?) con una severa testa di vecchio dalla lunga barba bianca. Fa parte del dono del signor Sipriot (1904).

Nel gran Salone XVII delle scuole lombarde dei secoli XV-XVI fu collocata una tavola centinata che abbiam richiamato dalla chiesa di S. Angelo in Milano dove, situata troppo alta e costantemente coperta, non serviva affatto al culto o alla decorazione della chiesa. Poichè rintracciammo che era di proprietà demaniale fu ritirata a Brera dove, pur non essendo opera di primo ordine, rappresenta degnamente la scuola locale preleonardesca che certo non v'abbonda. Raffigura la *Crocifissione* con gruppi numerosi e vivaci di figure e uno sfondo popolatissimo di guerrieri e di personaggi. Le vecchie guide milanesi l'attribuivano al Bramantino, ma l'opera si rivela piuttosto di un modesto per quanto diligente pittore, forse pavese, che nelle tre figure dei ladroni si ispirò al Foppa (1).

Ad arricchire il nucleo di opere dell'ultimo periodo della scuola lombarda s'aggiunse una mezza figura della *Maddalena*, di Carlo Cornara, allievo di Camillo e più di Giulio Cesare Procaccino: quella figura, fattura larga, di colorito caldo, ricorda la bellissima *Maddalena penitente* di Giulio Cesare collocata qui presso. La figura — offerta in dono dal prof. Giulio Carotti nel 1906 — per quanto annerita non poco nelle chiome e nel fondo

(1) Riprodotto in *Rassegna d'Arte*, 1907....).

cupo, giustifica l'elogio al " delicatissimo pittore „ fatto dall'Orlandi. E saranno collocati presto a Brera, a dare un'idea dell'esuberanza di questa scuola nelle decorazioni, alcuni frammenti d'affreschi di Bernardino Campigià in un oratorio distrutto a S. Colombano al Lambro, per la concessione dei quali pendon da tempo le trattative.

Quando avremo fatto cenno di una piccola *Madonna col Bambino* offerta in dono dal signor Sipriot (1904) — attribuita genericamente a una scuola dell'Alta Italia e collocata perciò nella sala XIX, ma che più giustamente converrebbe ricordare come prodotto secondario della scuola cremonese — avrem finito l'elenco delle nuove opere lombarde entrate in questi ultimi anni nella Pinacoteca braidense.

***

Nelle altre scuole gli acquisti non furon molti. Il gruppo ferrarese si è arricchito di un prezioso dipinto, intenso di sentimento e di succoso impasto di colorito, *la Crocifissione* di G. B. Benvenuti detto l'Ortolano, già nella collezione Saracco Riminaldi poi in quella Santini di Ferrara e acquistato, con altri, presso l'antiquario Tavazzi dallo Stato che lo destinò a Brera nel 1905. Il dipinto è già noto per le illustrazioni e le riproduzioni fatte, a suo tempo, dal Venturi (1) e dal Ricci (2). La scuola romagnola s'è accresciuta di un quadretto di Barbara Longhi, *la Madonna che allatta il Bambino*, del dono Sipriot. Fu poi ripulito e restaurato in tutta l'antica vivacità di colorito lo *Sposalizio di S. Caterina* del Bagnacavallo, nel quale l'influsso di Raffaello ha sostituito ogni ricordo dell'arte dolce del vecchio Francia.

Nelle sale successive v'è ancor meno a notare: una figuretta di *Santo martire* in veste rossa di scuola giottesca, del dono Sipriot (sala XXIII, n. 726); la scoperta, mercè le osservazioni del Centanni, del Grigioni, del Ricci, della paternità artistica della grande pala con l'*Incoronazione della Vergine* (n. 498) dovuta a Vincenzo Pagani da Monterubbiano come le tre tavolette — men sicuramente per noi — dell'*Adorazione dei Magi*, di *Gesù fra i dottori*, e della *Strage degli innocenti* (nn. 499, 500, 501), già ascritte alla scuola del Crivelli; il restauro, eseguito pazientemente dal prof. Cavenaghi a cura del nob. Guido Cagnola, delle parti più ammalorate della grande ancona dei Conventuali di Cagli, di Nicolò da Foligno, che esige oggi più che mai l'indispensabile veste di una cornice adatta; il restauro di alcuni grandi cartoni a carbone di Donato Creti e di Guido Reni (nn. 544-548) collocati opportunamente sotto cristallo per conservarne meglio la veramente superba bellezza plastica delle figure. La scuola genovese del seicento, ch'era rappresentata a Brera con poche tele del Cambiaso, del Castiglioni, del Magnasco, ma non di Bernardo Strozzi, il vigoroso e audace ritrattista, s'è arricchita di un ottimo ritratto che indubbiamente gli appartiene e che stimammo opportuno togliere dal magazzeno dov'era stato relegato dopo che il Sipriot ne aveva fatto dono insieme ad altri molti. Alcuni altri forse — fra cui una *Natività* di scuola cremonese e un *Battesimo nel Giordano* da attribuirsi a Cesare Magni — potrebbero essere tolti tuttavia dalle ombre del magazzeno stesso.

BERNARDO STROZZI - Ritratto di un cavaliere di Malta.
Dono del signor Casimiro Sipriot.

Alle scuole straniere si son aggiunti: due piccole tele con gruppi di pecore e di capre (nn. 728-729) di Filippo Pietro Roos detto Rosa da Tivoli, del dono Sipriot, che furon collocati presso l'altra grande tela di quel maestro legata in dono a Brera dal marchese Luigi Crivelli nel 1901; e una bella mezza figura d'uomo con un calice di vino in mano, rischiarata dal sotto in su dal lume rosso di una candela, dipinto con la solita virtuosità da Gherardo Honthorst detto " delle notti „, data in dono dal signor Cesare Pisoni nell'ottobre del 1907.

(1) Ne *L'Arte*, 1903, pag. 147.
(2) C. Ricci: *La Pinacoteca di Brera*. Bergamo, Ist. Ital. d'Arti Grafiche, 1907, pag. 281. Fotografato da Anderson e da Montabone.

PSEUDO BOCCACCINO - "Madonna col Bambino ed un Angelo".

Milano - Raccolta Cagnola

(Tricromia Alfieri & Lacroix).

ALFIERI & LACROIX - MILANO

SCUOLA VERONESE - La Vergine in trono fra santi e angeli.
Dalla Certosa di Garegnano.

Qualche altro quadro fu ritirato dalle chiese di Lombardia a cui era stato dato, fin dall'inizio del secolo scorso, in deposito. Le loro cattive condizioni o l'incuria palese in cui eran tenuti consigliarono di ritirarli per custodirli almeno nel magazzeno. Qualche speciale importanza artistica presentano una tela con la *Vergine e diversi Santi* (tagliata per adattarla a palliotto d'altare!) ritirata dalla Certosa di Garegnano nel 1905 e già di pertinenza dei beni della Corona, attribuita dai vecchi cataloghi di Brera a Vincenzo Catena, opera non disprezzabile di scuola veronese del principio del XVI secolo; e una vecchia e guasta tavola — *la Vergine col Bambino, S. Domenico e S. Rosa* — tolta dalla stessa Certosa di Garegnano che l'aveva in consegna dal 1847, prodotto modesto di scuola romagnola affine al Rondinelli. Alla scuola romagnola appartiene pure una *Pietà*, su tavola, ripulita recentemente e collocata nelle stanze degli uffici della Galleria.

***

Anche nella collezione dei disegni, abbondante e varia per merito specialmente del dottor Gustavo Frizzoni, che depositò a Brera la maggior parte della sua raccolta già formata dal senatore Morelli, diversi esemplari son venuti ad accrescerne l'importanza. Ricordiamo, fra quelli più curiosi e notevoli acquistati negli ultimi anni: *una scena bacchica* (alt. m. 0.23, largh. m. 0,32) a sepia, dovuta alla fantasia vivacissima di Giulio Carpioni, e che rintracciammo a Spezia anni sono; due schizzi del XVI secolo riproducenti un bassorilievo e parte delle decorazioni dell'Amadeo nella cappella Colleoni a Bergamo (alt. m. 0,38, largh. m. 0.28 e m. 0,29, 0,19); una figura di guerriero a cavallo (a. m. 0,23, l. m. 0,17) a penna, sepia e biacca, di scuola tedesca del XVI secolo; e una curiosa e animatissima veduta della vecchia Firenze (?) eseguita a penna e sepia — con molta finezza e con una vivacità d'interpretazione tutta fiamminga — intorno alla metà del seicento (a. m. 0,205 e l. m. 0,204): la riproduciamo perchè qualche amatore di ricerche topografiche possa eventualmente farne oggetto di osservazione.

Altri disegni furono dati in dono da raccoglitori e per questi rimandiamo alla nostra pubblicazione sui di-

SCUOLA ROMAGNOLA - La Vergine, S. Domenico e S. Rona.
Dalla Certosa di Garegnano.

DISEGNO DEL SEC. XVII - Una piazza della vecchia Firenze.

segni di Brera (1). Recentemente furon acquistati cinque attraenti schizzi a penna e sepia, uno di Giambattista Tiepolo — una figura muliebre fra le nubi — gli altri quattro — amorini e schizzi di cariatidi e due figure, forse Angelica e Medoro — recanti il nome di Domenico Tiepolo. Ma questi e altri buoni acquisti fatti dall'attuale direttore dott. Modigliani escono dai limiti del nostro scritto che vuol ricordare l'incremento portato alla collezione nel periodo che chiameremo della reggenza del prof. Sinigaglia.

La collezione degli antichi disegni rappresenta oggi un'appendice importante della Pinacoteca. Iniziata con modesti principî nel 1902 con un primo nucleo di esemplari, il più importante numericamente, consegnato dall'Accademia di Belle Arti e rappresentante in gran parte la raccolta composta, con le tendenze d'allora, sullo scorcio del secolo XVIII e all'inizio del XIX dal Bianconi e dal Bossi, si andò accrescendo notevolmente, di mano in mano che procedeva il nostro lavoro di classificazione e di identificazione, mercè i doni dei signori Grandi, del cav. Sambon, del sig. Battistelli, del cav. Dubini, del nob. Cagnola, dell'arch. L. Beltrami, del prof. Novati, e sopratutto in seguito al deposito veramente prezioso di buona parte della collezione del dott. Gustavo Frizzoni. Nè si trascurò, come si vide, di fare qualche acquisto, quando se ne presentava l'occasione.

Non rimane che augurarci che sia possibile, specialmente se l'incremento della collezione continuerà, disporre i disegni in una sala apposita dove il visitatore possa osservarli e studiarli senza esser distratto dai dipinti appesi alle pareti. E poichè siamo nel campo delle ipotesi aggiungeremo che se i mezzi, oggi certamente non adeguati alla importanza della galleria, lo permetteranno, sarà vantaggioso pensare a raccogliere, come altra appendice alla Pinacoteca e utile materiale di studio, le vecchie stampe, che oggi si van facendo sempre più rare e di cui da pochi fortunati raccoglitori si fa volontieri incetta, sottraendoli a quella libera osservazione che solo in una pubblica galleria è possibile. Un primo nucleo, molto modesto, s'è già raccolto presso la Galleria braidense: ed è quello delle vecchie stampe che riproducon quadri della Pinacoteca. Intorno a quel primo nucleo s'è aggiunto qualche altro esemplare per doni e per acquisto. La serie potrebbe essere arricchita almeno con le stampe eseguite nella regione e con quelle, ancor facilmente rintracciabili a mite prezzo, del secolo XVIII che così felice ed esuberante produzione lasciò in questo ramo piacevolissimo dell'arte. Ma converrebbe, per far cosa utile, andare in traccia degli esemplari dispersi e raccoglierli metodicamente mercè una certa libertà d'azione alla direzione e agli ispettori: ciò che non troverebbe probabilmente favorevoli le alte sfere dirigenti. E se volessimo poi augurarci di veder seguito un uso praticato, per esempio, in Germania dove al personale di concetto delle gallerie e dei musei dello Stato son offerti i mezzi e la facoltà di fare acquisti di loro iniziativa correremmo il rischio di passar per ingenui. Meglio, molto meglio, per le magre finanze destinate alle gallerie italiane, qualche acquisto di second'ordine di quando in quando, se l'occasione si presenta da sè senza andarla a cercare, piuttosto che lasciar la facoltà pericolosa al personale di fare acquisti, quando se ne presenta la buona occasione, subito, senza intoppi burocratici che disamorano i possibili offerenti alle gallerie! E — ammettendo quell'ipotesi — la revisione, ad acquisti fatti dai volonterosi direttori e ispettori, dalla Corte dei Conti? Dio ne scampi e liberi! A trattenere in Italia i capolavori debbon ben pensare gli uffici di esportazione artistica! Che ne sa la Corte dei Conti del ciarpame inutilissimo che passa sotto gli occhi del personale di quegli uffici d'esportazione se non che ogni oggetto dev'essere rigorosamente quotato e tassato e, in tutta quella valanga di carte scritte che quel controllo si lascia dietro, il conteggio deve esser bellamente disposto, centesimo per centesimo, colonna per colonna, su tre copie distinte? Intanto i capolavori, quelli autentici, passano allegramente il confine ogni giorno nel bagaglio dei viaggiatori, non più soggetto a visite d'uscita, sui battelli o nel fondo delle automobili.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

(1) FRANCESCO MALAGUZZI VALERI: *I disegni della R. Pinacoteca di Brera.* Milano 1906. 94 tavole a colori. Alfieri & Lacroix. Lire tre.

ANCORA DELL'AFFRESCO DI LUCA SIGNORELLI SCOMPARSO A CITTA' DI CASTELLO

A proposito dell'affresco di Luca Signorelli già esistente a Città di Castello in un locale di proprietà del Comune ed ora scomparso (intorno al quale pubblicammo nel fascicolo di luglio un breve cenno col nome di Giulio Natali mentre di esso andiamo debitori all'egregio collaboratore conte Umberto Gnoli), riceviamo ora da questi una preziosa fotografia del cimelio, che ci affrettiamo a pubblicare.

La RASSEGNA D'ARTE.

ALCUNI DIPINTI ITALIANI IN AMERICA.

Fra le numerose pitture trecentesche della Raccolta Jarves, a New Haven, vi è un piccolo quadro d'altare, rappresentante l'*Assunzione*, assai notevole per la finezza della esecuzione e per la dolcezza dei tipi. Esso vien ascritto con ragione alla scuola senese della metà del Trecento. Nel mezzo della tavola principale vedesi la *Madonna* che sale al cielo in una gloria di forma elittica sorretta da quattro Angeli, mentre altri sei le volano intorno cantando. Più in alto diverse teste alate di Cherubini e Serafini: nella cimasa poi la mezza figura di *Cristo* con in mano la corona. L'intero dipinto, eseguito coll'accuratezza d'una miniatura, richiama quella bellissima pagina di Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci — anche essa l'*Assunzione* — che costituisce uno de' più preziosi tesori dell'Archivio di Siena. Le teste delle varie figure sono squisitamente disegnate e modellate; i vestiti lavorati quasi interamente in oro; per il resto i colori adoperati dall'artista son di una purità e di una delicatezza affatto senese. Quando conobbi anni fa, e per la prima volta, questo piccolo gioiello, fui propenso a ritenerlo lavoro giovanile di Bartolo di Fredi, ma uno studio più attento mi convinse ben presto trattarsi non di un'opera di Bartolo stesso, ma di quel suo contemporaneo meno noto, Luca di Tommé. Infatti, le varie figure dimostrano abbastanza chiaramente la loro vera paternità. La testa e le mani della Vergine, per esempio, rivelano, in modo speciale, le forme caratteristiche di Tommé. Abbiamo qui la testa col cranio grande e tondeggiante, il naso forte e dritto, la bocca piccina, il mento, che troviamo in tutte le altre Madonne di Luca. Anche le mani della Vergine, le pieghe del suo manto, e il modo come è reso il corpo, sono assai caratteristici del maestro, mentre gli Angeli trovano i propri confratelli in quelli della bella tavola di Luca da me recentemente trovata nella chiesa di S. Niccolò a Foligno (1).

LUCA DI TOMMÉ - L'Assunta.
Collezione Jarves. New Haven, S. U. A.

Questo attraentissimo quadro della raccolta Jarves è il più antico lavoro a me finora noto del Tommé, come pure il più fine. Esso palesa, come palesano certi lavori giovanili di Andrea Vanni, di Bartolo di Fredi, e di Paolo di Giovanni Fei, a che grado di finezza giungevano questi pittori, almeno durante la prima metà del loro sviluppo, quando le belle tradizioni di Simone, di Lippo Memmi, e dei Lorenzetti, erano ancora fresche e vive. È rimasta, purtroppo, l'abitudine tra i cultori d'arte di giudicare questi maestri solamente dalle loro pitture più tarde e più manierate.

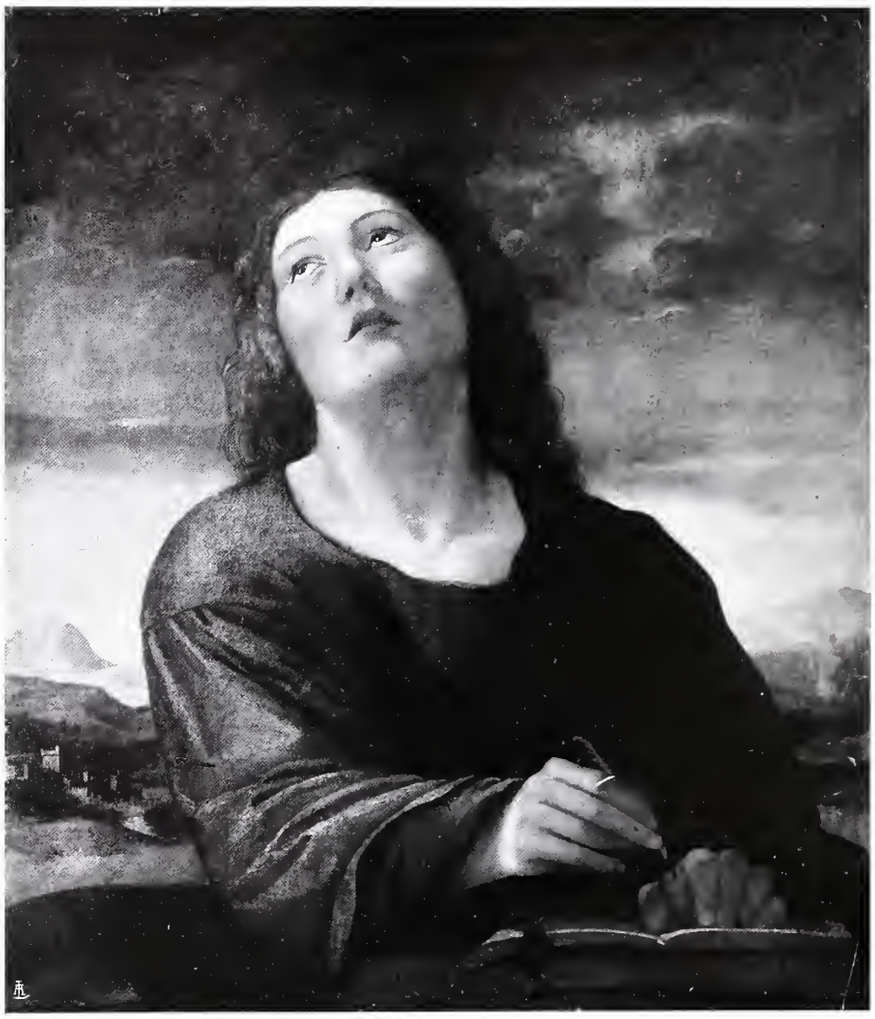
*
* *

Nella ben nota collezione del signor J. J. Johnson a Filadelfia, una fra le più importanti di tutta l'America, trovasi una tavola recante la mezza figura di *S. Giovanni Evangelista*, ascritta a Francesco Caroto, la quale appare invece un lavoro assai interessante di Liberale da Verona. Il giovane Santo, vestito d'una tunica rossa e d'un manto verde, sta dietro un balcone, in aperta campagna, nell'atto di scrivere l'ispirato suo Vangelo. Tanto per le forme quanto pel sentimento della figura e per l'ampio ed arioso paesaggio, questo dipinto ci fa pensare alle belle creazioni del Perugino! La rassomiglianza della testa del *San Giovanni* con quella del ben noto *San Sebastiano* di Liberale nel

(1) Vedi *Rassegna d'Arte Senese* - Anno IV, fasc. IV.

Museo di Berlino, non può che colpire lo studioso. Le due teste sono quasi identiche, fino nei particolari più minuti. Nel quadro del signor Johnson, però, troviamo un disegno ed una modellatura un po' meno severi, una tecnica più sciolta; e i panneggi trattati con maggiore larghezza; anche nel paesaggio l'atmosfera è più calda, più vaporosa che non in molti dei lavori di Liberale. Troviamo qui, insomma, un certo raddolcimento della maniera dell'artista il quale richiama davvero talune opere giovanili del Caroto, eseguite sotto l'influenza diretta e potente di Liberale, il che spiega benissimo l'attribuzione del quadro allo scolaro piuttosto che al maestro. Anche dal lato del colorito il nostro quadro è assai più forte e brillante di molti altri dipinti di Liberale. Per queste ed altre ragioni — a parte il suo valore estetico — la tavola della raccolta Johnson merita d'essere meglio conosciuta come uno tra i più belli ed interessanti esemplari dell'arte veronese che trovansi all'estero.

Un'altro dipinto importante è venuto di recente ad arricchire la quadreria del sig. Johnson e ad impinguare l'elenco delle opere di Fiorenzo di Lorenzo. Trattasi di una tavola che rappresenta — quasi due terzi al vero — *S. Nicola da Tolentino*, ritto in piedi, vestito dell'abito nero monacale e co' soliti suoi simboli, cioè, Crocifisso e giglio, libro aperto, sole fiammeggiante, e mezza luna. La forma della tavola dimostra che faceva parte originalmente di un trittico o polittico. L'annessa illustrazione mi toglie la necessità di dilungarmi sui pregi eminenti di questa bella figura, appartenente all'epoca più felice e caratteristica del pittore, e dimostrante assai chiaramente l'influenza verrocchiesca che ebbe così larga parte nella formazione e nello sviluppo del di lui stile. Quanto alla mia attribuzione, che risale a diversi anni fa, avendo io conosciuto il dipinto prima che passasse il mare, credo che riuscirà così palese da non poter provocare discussione. Abbiamo qui, non solamente un lavoro indubbio del geniale maestro umbro, ma una figura che può essere paragonata alle sue migliori, tanto riguardo al sentimento che all'esecuzione.



LIBERALE DA VERONA - S. Giovanni Evangelista.
Raccolta Johnson. Nuova York.

*
* *

Nella piccola raccolta del sig. H. Morison di Boston vi ha un dipinto di scuola lombardo-milanese, che rivela tutti i caratteri di quel raro e poco noto pittore che fu Francesco Napoletano. Esso ci presenta la *Madonna*, in mezza figura, dietro una specie di balcone, tenente davanti a sè il piccolo Cristo seduto sopra un cuscinetto. Le due figure si trovano in una loggia aperta, dai due finestroni della quale scorgesi un paesaggio con a sinistra una chiesa gotica e metà nascosta dagli alberi, ed a destra un boschetto. La Vergine, del tipo marcatamente leonardesco, coi capelli biondi spioventi, è d'una grazia e d'una soavità tutt'altro che comune. Essa veste un abito verde scuro, luneggiato a piccoli punti d'oro. Per la forma del viso, per il modo in cui son trattati i capelli, per il disegno della mano, essa ci ricorda subito la Vergine del quadro appartenente alla raccolta della " New York Histor. Soc. ", dal Cagnola ascritto con piena ragione a Francesco Napoletano nella *Rassegna d'Arte* del giugno, 1905. Il Bambino, più ancora della Madre, è assai caratteristico di Francesco, e richiama, ancora più vivamente, il quadro di Nuova York. Qui abbiamo la medesima conformazione curiosa ed esageratamente pronunziata della testa, la medesima scorrettezza nelle proporzioni delle braccia, delle gambe, e delle estremità, come le troviamo nel Bambino dell'" Historical Society ". Anche nell'atteggiamento, i due Putti sono pressochè identici. Dove il quadro del sig. Morison sorpassa, però, quello di New York, è nel suo colorito, d'un'intonazione veramente bella ed originale. L'artista si è servito quasi esclusivamente del solo verde, il quale, in varie gradazioni, da quello scuro del vestito della Vergine fino a quello limpido e chiaro del cielo, forma un fondo assai armonioso da cui spiccano, con grande effetto, le tinte calde e dorate delle carnagioni. Piacentissimo pure è il semplice paesaggio, reso in modo delizioso ne' suoi vaghi contrasti di luce e ombra. Certamente tra i pochi dipinti che finora conosciamo dell'artista, questo del sig. Morison rimane di gran lungo il più attraente. Come negli altri suoi

FIORENZO DI LORENZO - S. Niccolò da Tolentino.
Raccolta Johnson. Filadelfia.

quadri, Francesco si dimostra anche qui pittore non sempre corretto, sopratutto nel disegno non troppo accurato, nel modo di trattare il corpo umano, ma tuttavia d'un'originalità e d'una gentilezza di sentimento anche superiori a quelle di taluni suoi contemporanei milanesi, che sebbene dotati d'una tecnica più perfezionata sono assai più poveri di spirito. Quanto all'attribuzione a Francesco del quadro del sig. Morison, devo aggiungere che anche prima che lo vedessi io alcuni anni fa, e prima che fosse acquistato dal presente suo proprietario, esso venne riconosciuto dall'amico Cagnola quale opera del maestro pittore (1).

* * *

Appartenente al sig. S. Untermeyer, a Yonkers (Nuova York) vi è una buona e caratteristica tavola — per quanto

MARIOTTO ALBERTINELLI - L'Annunziata.
Collezione S. Untermeyer. Yonkers N. Y.

mi consta, ancora inedita — di Mariotto Albertinelli. Sebbene da alcuni ritenuta una *Santa Maria Maddalena*, non vi può essere dubbio alcuno che la figura qui rappresentata in piedi, grande quasi tre quarti dal vero, colle brac-

(1) Per altre notizie su Francesco Napoletano, vedi MORELLI: *Della Pittura Italiana* - Milano, Treves, 1895, p. 156; e G. CAGNOLA: *Intorno a Francesco Napoletano*, nella *Rassegna d'Arte* di giugno 1905. Il Cagnola riproduce, tra altre cose, l'interessante quadro dell'« Historical Society » di New York, da noi citato.

cia incrociate sul petto, deve raffigurare invece la *Madonna*, e che fece parte originariamente d'un'Annunciazione di cui l'altra tavola coll'Angelo andò perduta. Piacevole di tipo e d'atteggiamento, brillante di colore, ed assai ben conservato, questo dipinto costituisce un'aggiunta non senza merito e valore all'elenco delle opere dell'Albertinelli. Come si scorge anche dall'annessa illustrazione, il pittore si avvicina, nel tipo della Vergine, ancora più del solito, al suo compagno Fra Bartolomeo — anzi la tavola ci farebbe quasi credere che venisse eseguito da Mariotto sopra un disegno del Frate.

FRANCESCO NAPOLETANO - Madonna e Bambino.
Raccolta Morison. Boston. (Fot. Burton).

F. Mason Perkins.

Nell'articolo di Ugo Nebbia pubblicato nel fascicolo di luglio a pagina 110 sotto la riproduzione del Gigante del Duomo di Milano anzichè « Ritratto ritenuto del Duca Galeazzo Maria Sforza » devesi leggere « Gigante con emblemi e motti sforzeschi ».

NOTIZIE SU UN QUADRO DEL TINTORETTO

CONSERVATO NELLA PINACOTECA CIVICA DEL CASTELLO SFORZESCO DI MILANO.

Il conte Pio Innocenzo Attendolo Bolognini che, nel 1865, legava al Comune di Milano la sua ricca collezione di quadri e di oggetti d'arte — dei quali molti sono ora ornamento precipuo della Pinacoteca e delle altre raccolte d'arte del Castello Sforzesco — in uno dei quaderni, interessantissimi, in cui ha elencato gli " oggetti di belle arti „ da lui acquistati, annotava nel 1846:

" 9 Marzo. Al Sig. Pietro Balbi per li tre quadri li quali formavano un solo rappresentante il Doge Barbarigo in mezzo alla numerosa sua famiglia, opera del celebre Tiziano Vecellio e per un altro ritratto rappresentante un Guerriero che si crede un Coleone dipinto ad olio come gli altri di Paolo Veronese (1), li quali quadri appartenevano al padre del venditore.... pagato al detto signor Balbi zecchini 140 pari a L. Mil.li oltre a sei stampe con cornice e crist.o L. M. 2100 „.

" 24 Lugl. Al Sig. Gerolamo De Bonis per il ristauro dei sudd. quattro quadri tre de quali rapp.ti il Doge Barbarigo con tutta la sua famiglia ed il 4to il Guerriero Coleoni di Paolo dato L. 840 „.

Nell'opera del Conte Giambattista da Persico " Descrizione di Verona e della sua provincia „ (Verona 1820-21 in due volumi), a pag. 45-46 del II vol. fra una abbondante serie di quadri, attribuiti tutti quanti a maestri eccellenti, di proprietà di un Bartolomeo Balbi di Verona, si ricorda " il ritratto di Agostino [Barbarigo], doge dal 1486 al 1501, coi ritratti in due gran quadri di personaggi maschi e femmine che formavano allora quell'illustre famiglia „, come opera di Tiziano Vecellio.

Il Pietro Balbi ricordato dal Bolognini fu appunto figlio di Bartolomeo Balbi — indicato in un registro della parrocchia dei SS. Nazaro e Celso di Verona come " negoziante di quadri „ — ed a lui passò la raccolta paterna, che pare sia stata venduta alla spicciolata dal 1839 in poi (2).

Nei " Cenni intorno alcuni dei principali quadri che formano la raccolta del signor Pietro Balbi in Verona „ (Verona 1839) a pag. 4 si ricorda " un quadro (!) con quindici ritratti in figure intere al naturale rappresentanti maschi e femmine dell'illustre famiglia veneta del doge Leonardo Loredano (!) col ritratto pure di esso doge „ opera di Tiziano esaltandone i pregi con una certa prosona pomposa, di cui si fa grazia al lettore. Una notizia importante è però data dall'autore dei *Cenni:* " Alto m. 1 e centimetri 50, largo metri 5 „.

(1) Questo Colleoni dipinto dal Veronese è, più semplicemente, il ritratto di capitano, in tutta armatura, di Jacopo da Ponte, che si conserva pure nella Pinacoteca del Castello Sforzesco.

(2) Di questa e d'altre notizie sono debitore al dott. Gerola, direttore del Museo Civico di Verona, che mi è gradito ringraziare per la cortesia con la quale ha voluto darmi l'ausilio della sua coltura.

TINTORETTO (?) - Frammenti di quadro.
Milano - Castello Sforzesco - Pinacoteca
(Fotogr. Alfieri & Lacroix).

ALFIERI & LACROIX - MILANO.

Le caratteristiche d'esser tre quadri di scuola veneta del cinquecento, di raffigurare insieme quindici personaggi patrizi tra maschi e femmine, d'aver cinque metri di larghezza per un metro e mezzo d'altezza — all'incirca, perchè le ripiegature della tela sui telai hanno ridotto di alcuni centimetri la larghezza — si trovano appunto nel complesso dei tre quadri di cui qui è data la riproduzione.

Quando s'osservi che la posizione dei personaggi dei due quadri laterali è di due gruppi rivolti reverentemente, l'uno da destra a sinistra, l'altro da sinistra a destra, verso un personaggio centrale, che doveva esser seduto anch'esso e che doveva portare una tunica orlata d'ermellino, paonazza, di cui nell'uno e nell'altro dei quadri contenenti i *bis septem* si vedono i frammenti; quando si noti in essi la continuazione armonica ed il riattacco preciso delle pieghe della stoffa e dell'ermellino che adornano il vegliardo messo al centro, non si può più dubitare che non si tratti del quadro descritto dal da Persico e dall'Anonimo dei *Cenni*. Solo le caratteristiche estrinseche dunque hanno potuto indurre al raccostamento fortunato, perchè i due grandi quadri non avrebbero mai di per sè potuto far nascere l'impressione d'esser opera d'un maestro, quantunque qualche viso, qualche tratto di vestimento, potesse aver indotto il desiderio di un esame accurato.

Il lettore ha già riconosciuto nella figura centrale il ritratto di senatore veneziano, accettato come opera del Tintoretto, come il più bel ritratto del Tintoretto, forse, dall'unanime consenso degli studiosi.

Quando si raffronti la fattura di questo ritratto con quella dei suoi di casa, sorgono i dubbî più insistenti.

Ad alcuni egregi è parso che costoro siano opera d'altra mano, completamente; ad altri che si tratti d'opera finita da scolari del Maestro; ad altri ancora che ci si trovi dinanzi ad un opera compiuta dal Tintoretto nella parte centrale, dominante, con maggior cura, e nel resto buttata giù col pennello di ferro; ad altri che alcune delle teste sieno state ritagliate ed inserite poi da un pittore dappoco.

All'infuori del vecchio patrizio, il restante del quadro è stato oggetto dei restauri — per usar la parola del Bolognini! — di quel signor De Bonis. La maggior parte delle teste virili sono state ritoccate senza risparmio, le vesti stesse sono state incrostate: quella della gentildonna che siede alla sinistra del vegliardo — la moglie? — è stata ricoperta di un buon paio di mani di color marrone, dalla scollatura all'orlo inferiore, e sotto vi si intravede il velluto paonazzo trattato con le mirabili pieghe che fanno bello l'abito del consorte. La parola conclusiva sulla questione se o no tutta l'opera debba attribuirsi al Tintoretto, potrà dunque esser detta solo il giorno — per ora auspicato soltanto — in cui Luigi Cavenaghi avrà potuto imporvi le sue mani risanatrici.

Vediamo un po' ora se sia almeno possibile identificare i personaggi che sono rappresentati nel nostro quadro.

Il dott. Carlo Volpati, vicebibliotecario della Marciana di Venezia ha avuto la cortesia di fare per me le più complete ricerche genealogiche che verranno a dar elementi alla discussione.

I maschi e le femmine — converrà tenerlo presente — posti daccanto al vecchio ed a quella che si può ammettere come la consorte di lui, dovrebbero essere i figli e le figlie ed anche le nuore ed i generi: non parmi che nessuno possa aver l'aria d'essere un nipote.

Agostino Barbarigo, il LXXIV doge di Venezia, è morto nel 1501, quando il Tintoretto non era ancor nato.

L'impressionante verità dell'aspetto del vegliardo non consente l'ammissibilità dell'ipotesi d'un ritratto fatto su reminiscenze altrui — *pinxit quem non vidit.*

Ma gli scrittori hanno parlato del quadro come d'un opera di Tiziano. Quand'anche non v'ostassero altre ragioni, chi è disposto ad ammettere in un Tiziano ventenne la pennellata così sicura nella sua trascuratezza apparente — che è nota saliente di questo ritratto — che può solo esser frutto di una lunga arte?

D'altra parte conviene poi ricordare che il Barbarigo — stando a li *Arbori de patrizi veneti* del Barbaro ed a *Il Campidoglio Veneto* del Capellari — ha avuto un figlio per cui non si parla di matrimonio, e tre figlie, ch'ebbero marito. Il Barbarigo inoltre ebbe un lungo dogato: non si capirebbe quindi perchè anzi che con le insegne dell'alta dignità si sia fatto ritrarre con la toga invernale dei senatori.

L'altro Agostino Barbarigo, il glorioso morto di Lepanto (1571), parrebbe poter entrare in questione almeno per l'epoca in cui è vissuto.

Ma egli ha avuto secondo il Barbaro tre figli, due dei quali, Giovanni e Marcantonio, non pare abbiano contratto matrimonio, mentre l'altro, Pietro, sposò una Badoer; e una figlia che andò a marito.

Il Capellari segna invece un figlio di meno e quattro figlie di più — che presero tutte marito.

Ora non mi pare che sia consentito di concludere, nè ammettendo nè escludendo che si tratti di personaggi del provveditore Barbarigo, in tanta disparità di dati.

Leonardo Loredano? Ebbe, secondo i genealogisti già citati, tre figliuoli — quattro, fors'anche — uno solo dei quali si ammogliò, e tre figliuole che si maritarono.

L'altro doge Loredano Pietro — quand'anche non vi fosse a metterlo fuori di causa il ritratto del Tintoretto che si conserva nella Sala dei Pregadi — dovrebbe essere escluso pel fatto che ha avuto una sola figlia che si maritò e due figli, di cui uno solo si ammogliò, con una Emo.

Ma non è finita la serie delle individuazioni messe innanzi: l'analogia fisionomica fra un noto ritratto attribuito al Tiziano, portante l'indicazione, scorretta e seriore, di Giacomo Soranzo e quello del Tintoretto, ha fatto passare in alcune guide il ritratto nostro sotto il nome di " Ritratto del Senatore Soranzo ".

L'argomento della somiglianza può esser ottimo, ma vorrebbe esser suffragato da qualche altra buona ragione, tanto più quando c'è il timore che l'indicazione iscritta sulla tela veneziana sia stata fatta da suppositori della forza di quelli che ci hanno costretto a questa troppo lunga rassegna.

Concludendo: per quel che riguarda la convenienza dell'attribuzione al Tintoretto dei due gruppi che sono il completamento naturale del quadro accettato come opera di lui, non conviene affrettarsi nè per il sì nè per il no: per quel che riguarda i personaggi rappresentati si escludono il doge Barbarigo, i Loredano e — fino a prova provata — il Soranzo e si attende sia chiarita la possibilità o meno d'individuazione del provveditor generale Agostino Barbarigo e della sua famiglia.

CARLO VICENZI.

TRANSIZIONI E FILTRAZIONI D'ARTE.
MADONNE SCOLPITE NEL REGGIANO.

(Vedi « Rassegna d'Arte » Febbraio 1908).

QUANDO nel febbraio del 1908, scrivendo in questo giornale e sotto lo stesso titolo, cercava da quali fonti e per quali tramiti fossero derivati i concetti e la tecnica degli scultori di Madonne a Reggio dell'Emilia, e presentava parecchi esempi dell'arte loro, non credeva che fosse d'uopo ritornare sull'argomento. Un materiale nuovo e ulteriori notizie m'inducono a riprendere lo studio.

Il caso ha voluto che si togliessero per pochi giorni tutti gli ex-voto che coprivano la *Madonna della Salute* nel Duomo, della quale, parlando nella nota del mio articolo, non sapevo conciliare la supposta data del 1508 colla tecnica primitiva. Potei dunque esaminarla meglio ed averne anche questa riproduzione fotografica (fig. 1).

L'esame e la fotografia mostrano che non ha data alcuna; ma le parole *dns Box · d Taculis* · scolpite in un cartello sopra il capo dell'orante, dicono che Box (Boso o Bosone) de' Taccoli fece scolpire questa Madonna, e siccome da altre fonti si sa che quel personaggio testò nella prima metà del secolo XIV, la scultura certo non oltrepassa il 1350. Messa a confronto di tutte le altre che riprodussi appare la più rozza, sì che ritengo fosse la prima Madonna in scultura che apparve ai devoti sulle vie di Reggio; e dico sulle vie, perchè questo simulacro, oggetto tutt'ora di tanta devozione, era murato in una strada pubblica d'onde nel 1508 fu portato nella Cattedrale.

Quelle tre figure stecchite, senza espressione, avvolte in larghi panni cadenti in pieghe tonde e di maniera a quale ciclo d'arte appartengono? — Certo non si collegano alle opere di Giovanni di Balduccio, " il vero promotore dello stil nuovo nell'arte plastica dell'Italia settentrionale " (Venturi) o a quelle de' Campionesi, cui si attribuisce la *Bonissima* di Modena, nè all'arte di Giovanni Pisano o di Paolo di M. Giovanni, per quanto il piegar delle vesti possa ricordarla interpretata da un artista di poco talento. Mi sembra essere più nel vero opinando che lo scultore della *Madonna della Salute* o non potè sentire l'influenza dell'arte nuova, o rimase fedele a quella del Duomo di Modena e di Reggio. La Madonna, orrida maestà nel fiero aspetto, guarda nel vuoto e siede sopra cuscini sporgenti da un trono basso e disadorno, ben lontano da quello grandioso che le avrebbero dato Margaritone e Cimabue e dal ricco baldacchino che le dipingerà il Mantegna: anche il divino Figliolo è vestito d'un sajo come il poverello d'Assisi e come Bosone Taccoli che lo prega senza trarsi di capo l'enorme berettone! È dunque opera schiettamente romanica che sopravive ancora nella pienezza del sec. XIV, sfuggita al Venturi nelle storie della *Madonna* e della *Scultura nel Trecento*, dove avrebbe potuto dimostrare come si continuasse da alcuni artisti a *balbettare*, quando l'arte dello scalpello era già entrata in completa fioritura anche nell'Emilia.

(Fig. 2). Madonna e Cristo morto - Palazzo Rangoni - REGGIO EMILIA.
(Fot. Sevardi).

(Fig. 1). Madonna della Salute nel Duomo di Reggio Emilia.
(Fot. Sevardi).

Manca pure nella storia dell'arte la traccia della scuola dell'artista, che modellò in grandezza d'un terzo dal vero questa Madonna che tiene sulle ginocchia il cadavere del divino Figliolo. La scultura murata sulla sinistra della vecchia scala del palazzo Rangoni sulla via della Ghiara, forse in pietra arenaria, è ora deturpata da una recente colorazione in bronzo (fig. 2).

(Fig. 3). Madonna col Bambino.
Canonica dei S.S. Giacomo e Filippo - REGGIO EM.
(Fot. Sevardi).

Confrontando questo bassorilievo coll'altro di Pieve Modolena, da me descritto nel precedente articolo, ne appaiono chiari i rapporti: le vesti hanno nell'insieme lo stesso modo di cadere in pieghe fitte, sottili, quasi parallele: il manto forma sul capo e nei lembi lo stesso partito, la cintola stringe la persona, non ai fianchi, ma sotto il seno: le figure rilevano dal fondo colla stessa forza, onde si è tratti a concludere che le due concezioni provengono dallo stesso autore o almeno dalla stessa scuola. Se non che la Madonna di casa Rangoni è meglio composta e rivela nelle sculture un progresso o un momento più felice nella sua vita d'artista. Niuna memoria ci mette sulla traccia del suo nome, solo quel *filare* delle pieghe ricorda forse un pittore della regione, Fra Barnaba di Modena che però sembra mai toccasse scalpello.

La cosa di maggior rilievo si è che di questo modo di trattare il panneggiamento non abbiamo riscontri non dico nella regione, ma forse in tutta l'arte scultoria italiana del tempo, onde si sarebbe indotti a credere di trovarci di fronte alla manifestazione dell'ingegno di un artista finora sconosciuto. Qualcuno potrebbe dire che alla lontana ricorda il modo di panneggiare del veneto Paolo Bonaiuto nel *S. Domenico* dello zoccolo della facciata di S. Petronio a Bologna, ma chi ne scolpiva le belle mani avrebbe ben altrimenti trattato il torso del Cristo di casa Rangoni; altri potrebbe osservare che anche la *Bonissima* di Modena ha pieghe fine e spesse, come l'aricciatura d'un càmice, ma assai più monotone di quelle del nostro ignoto; onde tutt'al più si potrebbe ammettere che questi sentì l'influenza dell'arte veneta e lombarda, pur serbando un fare tutto proprio che da ogni altro contemporaneo lo distingue e alla sua volta mantenne il suo prestigio in paese, se, come scrissi già, la Madonna del *Corpus Domini* del secolo XV è una derivazione da quella della Pieve.

A questo gruppo di scultura appartiene anche la *Madonna delle Grazie* nella Basilica di S. Prospero, della quale parlai in nota: disgraziatamente chiusa sotto un vetro, dentro un'ancona di stucco, di quel pessimo gusto francese che infierì tra noi circa il 1860, è messa quasi a domicilio coatto e non si riesce ad averne una buona fotografia; una vecchia incisione, che tentò di riprodurla, ne svisa del tutto i caratteri. Osservata da presso si rileva che gli angeli che sostengono la corona sono una pretta derivazione di quelli della *Pieve* e del *Corpus Domini:* nel resto lo scultore si mostra più franco ed aggraziato, onde la piccola opera sua meriterebbe d'essere messa in modo da potersi vedere meglio e forse anche ammirare.

Abbiamo dunque nello stesso paese quattro sculture che accennano a qualche nuovo indirizzo nei sec. XIV e XV nell'arte emiliana, senza che i maggiori storici si siano pur dato pensiero di osservarle o solo di prenderne nota: per loro sono.... *nugae!*

* * *

In molte altre opere d'arte a Reggio dei secoli XIV e XV appare la figura della Vergine scolpita in legno ed in marmo, modellata in terracotta e sbalzata in rame. Non sarà tempo perso farne qualche parola.

Sul pianerottolo della scala della canonica dei Santi Giacomo e Filippo v'è una *Madonna col bambino* in arenaria molto simile a quella mal ridotta di Borgo Emilio di cui feci parola. L'autore n'è ignoto, ma non è difficile assegnarne l'epoca e la scuola a chi considera la riproduzione che ora soltanto posso darne (fig. 3).

Una *Madonnina* scolpita in legno nella cimasa del leggio del coro in Duomo (fig. 4) è attribuita ad Antonio da Melaria: il leggio, come apparisce da una inscrizione che corre lungo il cornicione fu fatto fare nel 1459 da Antonia Boiardi moglie di Geroldo Fiordibelli; i coniugi effigiati in due figurine all'estremità dei fogliami di quell'ornamento, adorano la Madonnina. L'artista non ha saputo darle espressione, ma nell'insieme un po' lungo e sopratutto nel trattare le pieghe ricorda la Madonna di Giovanni di

(Fig. 4). Madonna del Coro del Duomo di REGGIO EM.
(Fot. Sevardi).

Baldaccio sul protiro del Duomo di Cremona. Tutta una corrente d'arte scultoria è derivata dalla Lombardia a Reggio. Bartolomeo e Cristoforo da Lendinara vennero a lavorare d'intarsio, e da Cremona quei Dalla Tarsia o de' Terenzi di Firenzuola passarono ad accasarsi a Reggio, dove lasciarono tante opere d'intarsio degne di nota, come il coro semplice e severo della Cattedrale; e da Cremona (se non dai monti del reggiano, come altri opina) pure deriva quella famiglia degli Spani o dei Clementi che diede all'arte italiana Bartolomeo e Prospero.

E fu assegnato a Bartolomeo Spani il grande altorilievo in rame che sta sulla fronte della torre del Duomo, e rappresenta la *Madonna col Bambino* adorata dai soliti coniugi Antonia e Giroldo de' Fiordibelli, munifici verso la chiesa, ma pur benemeriti dell'arte, chè la loro casa per gli affreschi dell'Abbate, che ancora conserva, gli intagli degli usci a traforo, ora venduti, e l'architettura attestava quanto amore del bello fosse anche nelle persone più semplici e pie di quel secolo XV. Ora il Venturi ritiene che quest'opera fosse " eseguita dal '60 al '70 da un artista chè s'approssima grandemente a Niccolò dall'Arca "; la quistione vuole forse più maturo esame, e un confronto colla *Madonna dell'Osteria del Mondo* da me pubblicata o con altre sculture locali potrebbe chiarirla.

(Fig. 5). PROSPERO CLEMENTI - Mater amabili - Basilica di S. Prospero, REGGIO EMILIA.
(Fot. Sevardi).

Dello Spani è certo l'*Annunciata* nella fronte della chiesetta di S. Giacomo maggiore, illustrata già da Giulio Ferrari, e che però non riproduco, quantunque serva a dimostrare quella larga filtrazione d'arte lombarda ne' paesi emiliani. Della stess'epoca, ma d'arte derivata da tutt'altra fonte è la *Madonna del Signor Morto*. Fa parte di una *Deposizione della croce* in figure al naturale, in pieno tondo che pochi anni fa dalla piccola chiesa del Signor Morto fu trasportata in S. Giovanni. Cristo deposto orizzontalmente sulla bara è circondato dalle pie donne e dal prediletto discepolo che sostengono la madre svenuta: due figure staccate dal gruppo portano gli emblemi della crocifissione. L'artista s'è preoccupato d'una cosa sola: esprimere il dolore e l'angoscia: la donna e il discepolo piangono come piangono davvero le persone del popolo nelle grandi sciagure, e quei due assistenti, forse i due offerenti, stanno oppressi e stupiti che si sia potuto commettere un tanto delitto, come quello di spegnere l'Uomo Dio. La prima serie di figure, tra le quali è la Madre, sono derivate dal vero solo nell'espressione, mentre i due assistenti sono ritratti di persone e di costumi del tempo. L'autore? Alla prima impressione, massime a quella suscitata dei due ritratti, corre sulle labbra il nome del Mazzoni: ma riflettendo poi si è condotti a ritenere che o il grande scultore della *Deposizione* in S. Giovanni di Modena fece con quella di Reggio le sue prime armi, o siamo di fronte ad uno scolaro, ben lontano dal raggiungere quel grado di forza nel riprodurre il vero che forma la caratteristica del grande maestro.

* * *

Le manifestazioni artistiche della figura della *Vergine col Bambino* nel secolo XVI assumono una maggiore finezza classica, ma perdono altrettanto di spontaneità ed annunciano già la maniera.

Non si sottrae forse a questo giudizio il mirabile gruppo di Prospero Clementi, gruppo, che dopo aver vagato per chiese e musei, ha finalmente trovato posto — speriamo definitivo — nella basilica di S. Prospero (fig. 5). Eccone una buona riproduzione e pochi commenti.

La Vergine, tenendo nella sinistra due pezzi di legno, i simbolici legni dell'albero del frutto fatale e della croce redentrice, guarda pensosa il figliuolo che dorme, triste anch'esso, sulla croce cui è ravvolto il serpente tentatore. Ogni ombra di sorriso è scomparsa: ella pensa, ed egli sogna la tragedia del Golgota; tutto il gruppo dà un impressione d'infinita tristezza.

(Fig. 6). La Sacra Famiglia - Proprietà privata - REGGIO EMILIA.
(Fot. Sevardi).

Il pensiero doloroso, che balena nelle opere simili del Maestro della Cappella Pellegrini e di Luca della Robbia del Louvre e del Sout-Kensington Museum, qui è spiegato con quella compostezza di pose che il classicismo ed il genio di Michelangelo avevano trasfuso nello scultore reggiano.

*
* *

Dopo che l'arte scultoria ebbe toccato nella riproduzione del gentile soggetto un punto sì alto nella regione emiliana, declinò rapidamente, quasi avesse compiuto il massimo sforzo: il barocco nelle sue peggiori forme, e la maniera restarono padroni del campo.

Solo una piccola imagine in cera, rimasta ad ornare la modesta bottega di un beccaio, ancora riproduce con garbo e finezza tutta la sacra famiglia (fig. 6).

Le forme si arrotondano e ingrossano quasi fino a perdere ogni impronta del vero, pur tuttavia l'insieme della composizione e la grazia delle pose rivelano che non era del tutto scomparsa quell'aura propizia che aveva fecondata la fioritura del Rinascimento anche a Reggio dell'Emilia.

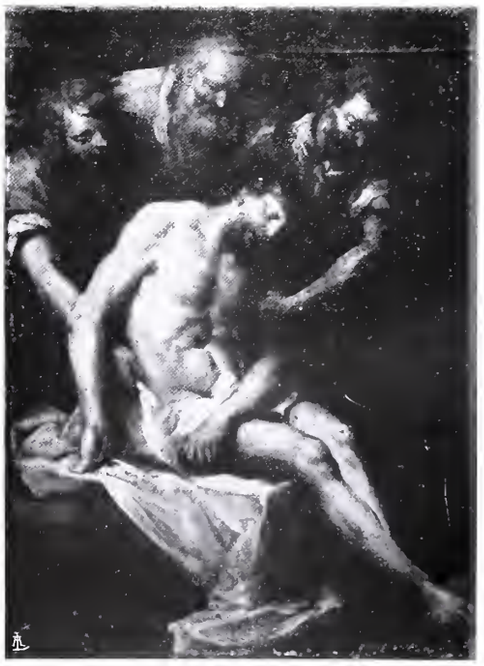
ANDREA BALLETTI.

DI UN BOZZETTO DI QUADRO
DEL PITTORE
VITTORE GHISLANDI

Del pittore Vittore Ghislandi, detto il Frate di Galgario (1655-1743) vissuto per oltre una diecina d'anni in Venezia e pel resto della sua vita in Bergamo, ottimo fra i ritrattisti italiani del sec. XVIII, non avevasi notizia che di un unico quadro sacro di composizione, avendo egli esclusivamente trattato l'arte del ritratto.

Ora fra alcuni disegni del Ghislandi, lasciati all'Accademia Carrara di Bergamo dal fondatore Conte Giacomo Carrara, il segretario attuale dell'Accademia e direttore delle Gallerie, Valentino Bernardi, trovò recentemente uno schizzo ad acquarello ad un solo colore raffigurante la *Deposizione di Cristo* e poco tempo dopo nella raccolta al primo piano delle Gallerie Carrara, in un gruppo di quadri dimenticati, lo stesso studio di Deposizione dipinto ad olio (già attribuito a G. Cesare Procaccino) colla esatta corrispondenza dei colori indicati nel retro del disegno ad acquerello del lascito Carrara.

L'abbozzo dalle dimensioni metri 0.23 per m. 0.31 qui riprodotto, per quanto trattato sommariamente, ha tutte le impronte nelle figure e nel colorito dell'arte del Ghislandi ed ha non lieve importanza perchè è l'unica composizione sacra a noi pervenuta (ne ricorda solo tre ora smarrite lo storico Tassi a lui contemporaneo), da quell'artista che ha una così spiccata e gradevole personalità nella penetrazione psicologica della natura umana.



VITTORE GHISLANDI - Bozzetto.
Bergamo - Gallerie Carrara.

Rimarrebbe a rintracciarsi ora il quadro grande di cui l'abbozzo rinvenuto è l'idea embrionale per quanto già svolta e matura.

LUIGI ANGELINI.

IL " SANT'ANDREA „ DI VERCELLI.

LE IPOTESI SULLE ORIGINI FRANCESI.

(Continuazione vedi numero precedente).

VI.

Falliti i tentativi di dimostrare pretta e genuina opera di architettura inglese la chiesa di Sant'Andrea di Vercelli e di elevare il Brighintz alla gloria di autore, si indirizzarono gli sforzi a documentarne la origine francese e la derivazione dallo stile archiacuto trionfante in Francia alla fine del secolo XII. I difensori di questa novella tesi ebbero il loro Brighintz nell'abate Tomaso Gallo da Parigi, uno dei dotti sanvittorini che accompagnarono il Guala Bicchieri a Vercelli per insediarsi nella Abbazia che si doveva creare.

Primo ad indicare il suo nome come quello dell'architetto di S. Andrea è lo stesso Gally Knight (1), che in precedenza, con stridente contraddizione, riferendo le impressioni di un problematico vescovo di Gloucester, aveva confortato di assenso la costui affermazione intesa a derivare la chiesa di Vercelli dalla cattedrale della sua città.

Nessun documento venne dal Gally invocato a sussidio della nuova e strana ipotesi la quale non ha nemmeno, come la precedente, il beneficio di una lunga e costante tradizione.

Il frate parigino, diventato primo abate di S. Andrea, era certamente un dotto e genialissimo prelato. Le cronache attestano come per impulso suo l'Abbazia sia immediatamente salita a larga fama di centro insigne di sapere. Si afferma persino sopra sicura base di documenti, che S. Francesco di Assisi abbia ordinato al giovane frate Antonio da Padova di recarsi a Vercelli ad assistere alle lezioni di teologia dettate da Tomaso Gallo. Sappiamo anche che al carattere battagliero del Parigino si deve l'inizio delle lunghe e accanite contese sostenute dalla abbazia ghibellina contro il guelfo Vescovado di Vercelli.

Ma nessuna prova, neanche lontana e vaga, appoggia l'ipotesi ch'egli fosse architetto ed abbia in modo qualsiasi partecipato all'erezione della chiesa. Federico Arborio Mella ammette ch'egli abbia avuto degli incarichi — alla fine del febbraio del 1219 — concernenti le fabbriche del Monastero e del vicino ospedale dovuto anch'esso alla munificenza del cardinale Guala Bicchieri, ma rileva il fatto che nel medesimo giorno si creò prefetto *della fabbrica della chiesa* un " don Giacomo „ della congregazione agostiniana di Mortara il che escluderebbe in Tomaso Gallo ogni competenza di costruttore (1). Alla erezione del monastero e dell'ospedale egli portava evidentemente, la sola pratica del lungo soggiorno nei maggiori centri conventuali ed ospitalieri di Francia, limitandosi certo a consigli intorno alla disposizione dei locali. E dopo che il dottor Pasté (2) ha dato la chiara e vera dizione dell'epitaffio apposto alla tomba di Tomaso Gallo in una cappella di S. Andrea, poichè le parole *summeque peritus Artibus in cunctis liberalibus*, non si possono interpretare nel senso che il Gallo fosse un grande artista, ma bensì dottissimo nella letteratura e nelle scienze naturali, nelle arti liberali in genere, bisogna concordare coll'Arborio Mella nel negare ogni efficacia probatoria a quella frase dell'epitaffio.

Basilica di S. Andrea a VERCELLI - L'Abside.
(Le fotografie che illustrano questo articolo sono del Cav. Pietro Masoero di Vercelli).

VII.

Non è possibile invece seguire l'Arborio Mella nell'importanza ch'egli volle assegnare alle affermazioni dell'Enlart (3) e nella soverchia condiscendenza colla quale ne accolse taluna.

Il libro *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* è un libro a tesi ed ha in grande abbondanza i difetti di consimili opere. La tesi in questo caso, essenzialmente *chauviniste*, è diretta a scoprire il genio di Francia in ogni sesto acuto sorto in terra italiana. Nulla di strano

(1) Enrico Gally Knight: *The ecclesiastical architecture of Italy*. London, 1842.

(1) Cav. Federico Arborio Mella: *L'Abbazia di S. Andrea in Vercelli*. Studio artistico illustrato di P. Masoero. Gallardi e Ugo, Editori. Vercelli, 1908.

(2) Dott. Romualdo Pasté: *Studio storico sul Sant'Andrea di Vercelli*. Gallardi e Ugo, Editori. Vercelli 1908.

(3) C. Enlart: *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*. Thorin et fils. - Paris 1894.

che l'Enlart dal preconcetto di questa tesi e dall'affetto per l'arte della sua nazione, si lasciasse trascinare a conclusioni molto ardite e spesse volte affatto cervellotiche.

Egli parte da una pregiudiziale per lui indiscutibile: " Non è un architetto italiano che ha potuto nel 1219 costruire una chiesa gotica come S. Andrea; il sistema ogivale vi si mostra così ben compreso che è difficile supporre che l'autore non sia venuto dal Nord della Francia ".

E perchè non dalla Germania dove l'arte ogivale era nata e salita a grande sviluppo, perchè non dall'Inghilterra dove l'arte gotica innestata su quella romanica si era svolta con caratteristiche locali ed affermata in capolavori importanti? Lo *sciovinismo* francese si rivela tutto in questa pregiudiziale e si svela mano mano più evidente nella superficialità delle osservazioni e deduzioni onde l'Enlart cerca di rinforzare la sua tesi.

L'architettura lombarda aveva subìto delle profonde trasformazioni nell'adattamento francese, specialmente col rendere meno massiccie le muraglie, allargando le aperture, cercando dei punti d'appoggio esteriori per sviluppare l'organismo delle volte, elevando le linee generali e rendendo più svelti e slanciati i piloni e le colonne a fascio. Ma di queste modificazioni elencate da Popp e Bouleau (1) e da Daniele Ramée (2), nel S. Andrea si possono tutto al più riscontrare le particolarità ormai generalizzate in tutti i paesi dove l'arte gotica ebbe culto, e sottoposte ad un nuovo processo di trasformazione e di localizzazione.

Tanto è vero che l'Enlart deve ricorrere a ben magri espedienti per trovare nel S. Andrea le reminiscenze di quei costruttori delle grandi cattedrali del Nord della Francia, che il Lamartine chiamava *barbari sublimi*. E un naturale senso di autocritica sembra spingerlo continuamente ad attenuare, ad ammorbidire, a rigirare e spesso a rinnegare con larghe circonlocuzioni le temerarie sentenze uscitegli dalla penna nel fervore del compito patriottardo.

" La facciata di S. Andrea è assai bella e *assai francese* per lo stile dei suoi contrafforti e dei suoi portali e per le due torri, ma essa non è che un *placage* nel gusto italiano.... ". Ad accorgersi della imprudenza di queste parole, non tarda lo stesso autore e si affretta, coi denti stretti, a riconoscere un'intima rassomiglianza anche con le cattedrali italiane, aggiungendo: " le gallerie di circolazione esteriori ben rare in Francia, appartengono alle scuole germaniche e lombarde e rammentano le cattedrali di Ferrara, Borgo S. Donnino, Parma e Piacenza.

Ed ancora si degna ammettere come la lanterna ottagona sull'incrocio delle navate non richiami le lanterne quadrate di Noyon, di Notre Dame e di Digione, bensì quelle di S. Michele di Pavia e della Certosa di Chiaravalle.

Ma si rivale immediatamente rivendicando al suo paese la disposizione delle due torri laterali della facciata; " disposizione assai rara in Italia ". Tanto rara che si trova applicata nel Duomo di Casale Monferrato, a S. Ambrogio di Milano ed in parecchie altre chiese, benchè il sistema dei campanili centrali, adottato anch'esso nel S. Andrea sul modello del vecchio S. Bernardo di Vercelli abbia meglio incontrato il gusto italiano. E ammirando gli occhi delle torri divisi da leggere colonnette, che diventano sempre più larghi verso l'alto per necessità di alleggerire il peso ed aumentare lo slancio della costruzione, l'Enlart si limita a proclamarlo: " sistema oltremodo giudizioso ". Poteva farsi coraggio e riconoscerlo legato alle più alte e più pure tradizioni italiche.

S. Andrea di VERCELLI - Pinnacolo laterale.

Lo scrittore francese fa più grossa la voce nell'asserire l'origine gallica dello stile di S. Andrea, a proposito dell'abside, che — come abbiamo visto — il Melani dichiara prettamente inglese. Secondo l'Enlart sarebbe invece copiato quasi pedissequamente dall'abside della cattedrale di Laon. Il coronamento dell'abside di Laon — del quale ho sott'occhio una fotografia — è percorso da una leggera galleria sul tipo di quelle di S. Andrea che ne ha due, però, nel coronamento del suo abside. E poichè l'Enlart ha ammesso in precedenza, come carattere romanico l'uso di simili gallerie, ha provato se mai, sotto questo punto di vista, l'origine italiana dell'abside di Laon, e non certo la sua opposta tesi. Del resto il doppio ordine di archi esiste a S. Andrea anche nei sovrapposti pinnacoli che sono soltanto tre mentre a Laon diventano cinque, dei quali due sulle ali laterali del corpo principale, ali che non esistono affatto nella chiesa di Vercelli e sono tutto al più accennate in due contrafforti sottili. E il rosone centrale nel S. Andrea è piccolo, graziosamente costituito da otto archetti trilobati riposanti su colonnette riunite alla base attorno al disco centrale in cui si apre un quadrifoglio, con piccoli cerchi lungo la circonferenza esterna, si trova completamente isolato, campeggiante nella sua tonalità chiara sul fondo vermiglio e liscio del laterizio. A Laon invece il rosone è con poco gusto racchiuso entro una cornice a semicerchio la cui linea si prolunga diritta fino al cornicione centrale. E

(1) Popp et Bouleau: *Les trois ages de l'architecture gothique*. Parigi 1840.
(2) Daniel Ramée: *Histoire générale de l'architecture*. Parigi 1860.

questo rosone contiene un cerchio più piccolo e concentrico, tracciato alla metà del raggio maggiore e unito da tanti mezzi cerchi tangenti la circonferenza interna e appoggiati a quella esterna. L'enorme differenza di ideazione e di bellezza che intercorre fra i due rosoni non ha bisogno di essere illustrata!

Così le piramidi dei pinnacoli che sono tozze e basse a Vercelli, diventano a Laon slanciatissime secondo il gusto francese e fiammingo.

Altre affinità secondo l'Enlart: il lato nord non è rischiarato che da *oculi*, formati di cinque o sei cerchi ed il disegno è comune in Borgogna ed usato anche nell'Isola di Francia nel transetto di S. Martino a Laon. Sarà benissimo: ma fu usato larghissimamente anche dai maestri comacini e non è supponibile che i costruttori di S. Andrea siano andati così lontani ad attingere la peregrina idea di limitarsi ad un *oculo* dove era impossibile di costrurre una finestra causa un tetto esterno, dal momento che tanti esempi avevano vicini. L'Arborio Mella tiene buona all'Enlart la denunciata analogia fra le cornici ad archetti trilobati correnti esternamente sulle cappelle poligonali del S. Andrea ed altre delle chiese di Nôtre Dame di Boulogne e di Saint Omer. A mio modesto avviso in quelle cornici esiste un perfetto sapore romanico, di inspirazione vagamente bizantina e tale da indurre il dubbio che l'ipotesi sulle origini possa essere anche qui invertita!

S. Andrea di VERCELLI.
Pinnacolo dell'Abside.

A maggior ragione l'Arborio Mella conviene nel carattere francese dei fasci di colonne del S. Andrea i quali corrisponderebbero a quelli descritti da Villard de Honnecourt e applicati nelle cattedrali di Parigi e di Laon; e non solo perchè abbiano il tamburo molto alto come si limita ad osservare l'Enlart, ma perchè recano il caratteristico anello e presentano il tipo tutto francese del maschio rotondo. Conviene però osservare che la corona di colonnine a sant'Andrea non entra nel maschio come nelle chiese di Francia, ma gira tangendolo leggermente. E ciò prova che i costruttori di S. Andrea anche accettando una riforma, la quale del resto era ormai anch'essa generalizzata, le impressero una evidente stigmata originale. E nei capitelli innestarono bizzarramente, con fantasia tutta italiana, le caratteristiche decorative lombarde-bizantine.

Del resto la colonna a fascio — esistente già nelle terme di Diocleziano, fu nell'architettura francese un geniale adattamento e una trasformazione dei piloni lombardi più che una creazione originale.

S. Andrea di VERCELLI.
Pinnacolo del transetto.

VIII.

L' Enlart accenna ancora a " vaghe „ reminiscenze, nel S. Andrea, di chiese dell'Artois e della Piccardia. Ma dopo aver toccato con mano quali siano i suoi argomenti forti, non si è proprio incoraggiati a discutere le prove che egli stesso battezza per *vaghe*.

È sempre la manìa apologetica dello stile francese che lo guida e lo pervade, accompagnandosi ad una mal celata ostilità verso le cose italiane. Nella torre campanaria aggiunta dall'Abate Dal Verme circa il 1400, trova

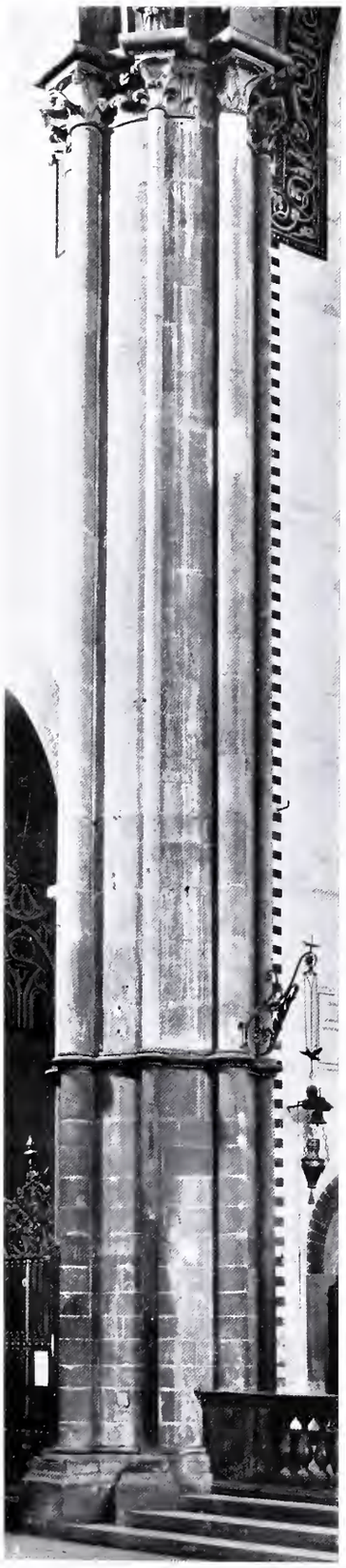
S. Andrea di VERCELLI - Cornice delle Cappelle poligonali.

una prova fra mille dello stato stazionario dell'*arte in Italia* poichè è in stile lombardo come tutto l'esterno del S. Andrea e segue fedelmente le linee dei due campanili della facciata. L'arte italiana per essere *varia* doveva forse erigere un campanile rinascimento di fianco al S. Andrea? Altrove lo si è fatto, ma si è riusciti semplicemente goffi ed anacronistici! Questa frecciata critica è degna d'essere accoppiata a quest'altra del francese scrittore: " L'arco rampante è poco diffuso in Italia perchè non lo fu in Borgogna! „. Chi l'avrebbe mai pensato!

S. Andrea di VERCELLI.
Motivo protagonista dei capitelli.

A togliere molta importanza al libro dell'Enlart, a dimostrare se non altro esagerata quella che troppo ge-

nerosamente gli concesse Federico Arborio Mella, basterebbe a mio avviso la prefazione. Dopo aver detto che fra i monumenti gotici d'Italia, quelli che non appartengono al periodo decadente come il Duomo di Milano, ma si improntano allo stile puro, sono delle abbazie situate in piena campagna, in regioni di accesso difficile, afferma che per visitarle il viaggiatore *peut redouter sinon le manque de sécurité et très souvent l'insalubrité....*



S. Andrea di VERCELLI - Pilone della cupola.

Ci sarebbe da credere che l'eccellente signore abbia percorso l'Italia durante qualche pestilenza o nelle epoche di Vamba, di Fra Diavolo o del Passatore, oppure non l'abbia mai vista altro che nei racconti dei fantasiosi scrittori di casa sua.

Sappiamo invece che l'Enlart fu in epoca recentissima allievo della scuola di Francia in Roma per ben due anni, due anni ch'egli dedicò, secondo sua asserzione: " a studiare la parte meno conosciuta della storia artistica italiana! ".

Pochini davvero, eccellente signore, quei due annetti di pensionato, per la grande bisogna. Tanto vero che il suo libro invece di lumeggiare convincentemente le origini francesi dei monumenti gotici nostri, dimostra ancora una volta come dai nostri vicini d'oltre Alpi, a giudicare con leggerezza di spirito e con sicurezza spavalda di sentenze sulle cose mal note o affatto ignote, si cominci assai precocemente dai banchi della scuola!

IX.

A tutti i replicati tentativi di assegnare il S. Andrea allo stile inglese od a quello francese potrebbe aggiungersi il timido e più misurato tentativo dello Schaase di accostarlo alle chiese tedesche di stile gotico (1). Ma questa

S. Andrea di VERCELLI - Base di un pilone a fascio di colonne.

ipotesi si distrugge di per se stessa. Nel 1850 per opera del conte Edoardo Mella, le cappelle di S. Carlo, e di S. Francesco nel transetto di S. Andrea, vennero ricostrutte in stile archi-acuto tedesco con altari e decorazioni dello scultore Stefano Bossi, usando — secondo lo stile tedesco — un unico materiale bianco.

La stonatura risultatane colla accesa policromia del S. Andrea, è così evidente da bastare a sfatare ogni più lontano sospetto di origine teutonica della chiesa vercellese.

S. Andrea di VERCELLI - Sala Capitolare.

Sull'insuccesso di tutti questi conati ostinatisi a trovare la influenza oltramontana a tutti i costi, sorge una terza corrente assai più logica e fondata, tendente a differenziare i due stili associati nello stesso monumento. E di questa più legittima opinione può dirsi antesignano il De Gregory che al principio del secolo scorso nelle sue

(1) D. Karl Schaase: *Geschichte der bildenden Künste*, ecc. Dusseldorf, 1864.

note sulla storia vercellese lo definì semi-gotico (1), seguito ben tosto dal marchese Raffaele Pareto che prima del Venturi lo qualificò monumento di transizione e di passaggio, pure rendendo omaggio alla tradizione col riconoscergli caratteri britannici indefiniti (2).

Ma che le infiltrazioni esotiche siano soverchiate dalle affermazioni ancora gagliarde dell'arte paesana di Vercelli, dove lo stile romanico a detta del Venturi "aveva raggiunta ogni compiutezza nel campanile del Duomo principiato nel 1151 in laterizio e nel S. Bernardo costruito nel 1164", vedremo esaminando i particolari esterni della chiesa e le decorazioni che adornano le linee gotiche delle navate, in aperto contrasto colle rigidità fredde e monocrome delle cattedrali di Borgogna e dell'Inghilterra, per quanto trasformate e rese più gaie dopo il ritorno dei guerrieri di terra santa, secondo la giusta osservazione del Beltrami (1), ma con questo soffio bizantino riaccostate alle fantastiche, brillanti e geniali caratteristiche dei costruttori lombardi.

Anche a Vercelli nella caligine del Medioevo la corporazione dei muratori aveva alimentato sotto la cenere dei suoi misteri il fuoco sacro dell'arte tradizionale, sfolgorata molti secoli avanti nella Basilica di S. Eusebio, chiara di dipinti e di mosaici, e non ancora del tutto tramontata fra il fragore delle armi e delle guerre civili. E se è vero che l'architettura è la fisionomia delle nazioni, secondo la massima del De Custine, noi ci proponiamo di rintracciare nel S. Andrea l'anima e il senso d'arte dei Vercellesi e la loro eredità geniale ed architettonica all'alba del secolo XIII.

GUIDO MARANGONI.

(1) DE GREGORY: *Storia della vercellese letteratura ed arti*. Chirio e Mina ed., Torino, 1819.
(2) PARETO marchese RAFFAELE: *La chiesa di S. Andrea in Vercelli*. Milano, 1862.

(1) LUCA BELTRAMI: *Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio del Duomo di Milano*. Allegretti, Milano, 1893.

DI UNA MADONNA NELLA CHIESA DI S. STEFANO A LUCCIANO.

Di questa soavissima Madonna posseduta dalla chiesa di Santo Stefano a Lucciano presso Pistoia, vorrei poter dare con la scorta di sicuri documenti il nome dell'autore, o almeno indicarne la scuola, convinto di aggiungere all'uno o all'altra una nuova gloria. Ma la mancanza assoluta di ogni notizia su questa serena opera d'arte e sulla chiesa nella quale da gran tempo si trova, mi obbligano a dei confronti stilistici i quali rimangono lungi talvolta dal persuadere altrui, come quelli che son troppo ispirati da impressioni personali.

La mite figura della Vergine (una graziosa statuetta in terra cotta dipinta in rosso cupo nel fondo con rabescature d'oro) è colta in un atto dolcissimo di adorazione. Sembra che tutte le linee dell'esile persona concorrano in mirabile armonia a significare questo pensiero di adorazione espresso dal purissimo volto dolcemente reclinato sulla muta preghiera delle mani congiunte.

Mi sembra che, davanti a questa eletta creazione, si possa pensare veramente all'opera di taluno di quei *fallimagini* fiorentini, dei quali ha discorso appunto il Venturi nell'ultimo volume della sua Storia. È noto come questi artisti ambulanti abbiano prodotto dei graziosi lavori non privi di ispirazione, forse mantenendo il ricordo di alcune fra le opere più note di questi scultori eclettici quattrocentisti che alle loro creazioni infusero un sentimento sempre squisito e scorretto e talvolta anche profondo. Mi è sembrato appunto di sorprendere nella Madonna di Lucciano, che par creata quasi da un fra Filippo scultore, l'ispirazione di uno fra i più delicati seguaci della scuola indicata: Mino da Fiesole. Anche certi suoi particolari tecnici, sebbene un po' svisati da una mano di minore esperienza, riappariscono nella statuetta illustrata. Fra questi mi sembrano notevoli: le vesti toccate leggermente con semplice partito di pieghe, le braccia solidamente congiunte al busto, l'espressione un po' minuta del viso, il naso lungo e sottile che sembra continuar degnamente il nobile arco della fronte, le ciglia di molto alzate sopra l'occhio, il mento fine e delicato che chiude l'ovale purissimo del volto. Si ricordino specialmente a tale riguardo, la Madonna che Mino scolpì per l'altare del vescovo Salutati nella cattedrale di Fiesole e l'altra che adorna il Monumento al Cardinale Forteguerri in Santa Cecilia a Roma.

LUCCIANO - Chiesa di S. Stefano - Madonna.

La statuetta illustrata, della quale devo indicare un infelice restauro, quello delle mani, faceva parte molto probabilmente di un antico presepio accompagnata da San Giuseppe e dal figlio.

E sembra infatti che quella deità gentile aspetti ancora il sacro frutto del suo amore, forse per sempre perduto o lontano, e che essa adorerebbe con un atto così divino di grazia.

ARTURO STANGHELLINI.

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.
Antonio Bonfanti, responsabile.

La direzione del giornale "Il Piccolo,, di Trieste riuscita a venire a contatto con una persona divenuta momentaneamente depositaria del prezioso cimelio, ha avuto la bella fortuna di poterlo riscattare alla presenza di un pubblico notaio, ed il 21 luglio ne ha fatto consegna a Mons. Franza preposto del Capitolo di Capodistria. M.

Una incisione di A. Dürer pagata trentatremila lire. — Nella vendita Lanna che ebbe luogo settimane sono a Praga e che presentò un buon numero di *pezzi* di grande valore, alcune stampe ottennero dei prezzi molto alti. Fra le altre un magnifico esemplare del *San Gerolamo nella cella* di *Alberto Dürer* splendidamente conservato venne ceduto alla Albertina di Vienna per la cospicua somma di *trentatremila lire*.

A. Dürer — SAN GEROLAMO — Vienna. Collezione Albertina.

Di essa presentiamo ai lettori una riproduzione naturalmente molto ridotta ma nella quale si possono apprezzare ancora chiaramente i dettagli di questa meravigliosa composizione. A.

Per i restauri a S. Pietro in Gessate a Milano. — *Alla scoperta dell'Alto Lario.* — Il recente viaggio automobilistico noto e designato colla denominazione di «Viaggio alla scoperta dell'Abruzzo», ha suggerito al Comitato per la ricostruzione del monumento nazionale di S. Pietro in Gessate, l'idea di organizzare un viaggio da Milano nell'Alto Lario, e sarà un viaggio di... scoperte.

Sulla quota di ogni gitante sarà lasciata una percentuale a favore del fondo pei lavori di S. Pietro in Gessate, fondo che supera già le L. 4.000, comprese le mille lire date dal Comune di Milano.

Si potrà chiedere da molti lettori cosa siavi da scoprire ormai nell'Alto Lario?

Una sequela di monumenti artistici che i turisti, per la loro ubicazione talvolta incomoda, difficilmente riescono a visitare od a visitare con troppo disagio. Chi ha partecipato alla visita all'Abbazia di Piona, che fu mèta della gita ufficiale di qualche anno fa dell'Associazione Lombarda dei Giornalisti, ne sarà perfettamente convinto.

Ora un viaggio o più viaggi nell'Alto Lario, organizzati con battelli speciali e con programma avente per unico obbiettivo la visita dei pregevoli monumenti della regione, riuscirà un'occasione più unica che rara per il turista intellettuale, una vera festa per l'intelligente e lo studioso d'arte.

Il turista isolato, usando dei treni e dei battelli usuali in una sola giornata, non è posto in grado se non di visitare due o tre monumenti al massimo, mentre gli iscritti al viaggio.... di scoperta che organizzerà il Comitato pro-S. Pietro in Gessate saranno, mercè servizi allo scopo predisposti, specialmente favoriti.

Per l'organizzazione, l'epoca, il programma di questo viaggio di scoperta nell'Alto Lario è stata nominata dal Comitato di S. Pietro in Gessate una sottocommissione, composta anche di membri estranei al Comitato stesso, e che si riunirà fra breve. C.

Terni. — Furto di un artistico cofano antico. — Dalla artistica chiesa di S. Stefano a Terni scomparve settimane sono un cofano di rame argentato e dorato entro al quale venivano in date epoche esposte al pubblico delle reliquie.

Terni. — L'artistico cofano rubato dalla Chiesa di S. Stefano.

La piccola cassa era gustosamente decorata da gruppi di figure collegati a mó di fascia. Il coperchio di una linea molto elegante recava alcuni genietti nudi: il tutto di squisita fattura cinquecentesca. Ora la notte dal 4 al 5 luglio da ladri evidentemente pratici di cose d'arte il prezioso cofano venne involato facendo saltare una porticina di ferro che lo proteggeva. L.

BIBLIOGRAFIA

Pompeo Molmenti. — *G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere.* Milano, Ulrico Hoepli, Editore. (Tip. U. Allegretti).

« Che quest'opera sul Tiepolo sia riuscita artistica e interessante è a disputarsi » dice l'Autore con una modestia che senza dubbio apparirà soverchia ad ognuno. Artistico è il bel volume, non solo per la ricca veste tipografica e per la grande copia delle riproduzioni, ma per l'argomento stesso e pel modo come fu trattato. Interessante, non per gli studiosi soltanto a cui mancava un lavoro sintetico sul Tiepolo, ma per tutti coloro i quali non sono indifferenti al fascino dell'ultimo della meravigliosa pleiade di artisti che fecero grande e celebrata Venezia più ancora delle sue conquiste al di qua ed al di là dei mari. Ed il Molmenti che, innamorato della sua città, ne ha studiato con passione la vita i costumi e l'arte, che col Ludwig illustrò nel Carpaccio gli albori di quest'arte stessa, meglio che ogni altro poteva nel Tiepolo glorificarne il tramonto. Chi ben rifletta quanto costi di perseverante e faticoso lavoro, di ricerche assidue non sempre facili, di lunghe peregrinazioni, il riunire elementi per un'opera come questa, ne intenderà la difficoltà e il pregio. Il Molmenti poi ha una qualità rara fra gli scrittori d'arte: non è mai greve e pomposo; nella sua prosa snella le immagini si succedono dipingendo persone paesi e cose e trascinano il lettore senza che questi provi il senso di stanchezza o di noia. E ciò specialmente per noialtri latini, la cui mente duttile male si adatta alla gravità di certo stile di oltr'Alpi è un pregio indiscutibile.

Perduto il dominio sul mare, perdute le più belle gemme della sua fulgida corona, Venezia non era più che l'ombra della superba Regina dell'Adriatico: tutto rivelava una decadenza

fatale, appena celata da una pompa fittizia; così l'arte, che sempre rispecchia i tempi in cui si svolge, pareva nel settecento un pallido riflesso dell'arte gloriosa dei secoli antecedenti. Però il genio della razza, prima di spegnersi, volle mandare un ultimo guizzo, un ultimo bagliore, col grande Tiepolo. Diciamo grande perchè, malgrado i suoi difetti, malgrado le sue frequenti scorrettezze si può ben chiamare tale l'artista di inesauribile fecondità che dipinse cupole, vôlte, pareti di chiese, di palazzi, di ville, in patria e fuori e che dall'infanzia alla tarda età lavorò con un ardore che la fredda vecchiaia non riuscì a smorzare, onde la morte lo colse, come il soldato sulla breccia, col pennello fra le mani,

Erede diretto dei grandi maestri veneziani, e in particolar modo, di Paolo Veronese, per la magia del colore, per la vastità delle sue concezioni e la inesauribile varietà delle decorazioni pittoriche, Giambattista non avrebbe potuto nascere e fiorire che a Venezia, nel settecento. Nessuna città, nessun altro paese avrebbe potuto offrire così vasto campo a lui, perchè nessuna città e nessun paese possedeva i sontuosi palazzi, le superbe ville del patriziato veneto, in cui invece meglio ancora che nelle chiese, egli poteva dar libero sfogo al suo genio.

Ed il genio ritrasse in una gloria di luce e di aria, in un scintillìo di colori smaglianti le scene più varie e più belle, mitologiche o sacre, illustrò pagine della storia di Venezia e di Roma con tanta magia che i suoi contemporanei ne rimasero ammirati e la sua fama presto si sparse oltre la laguna e oltre i monti. Che in una produzione la quale sembra eccedere l'umana potenzialità alcune parti tradiscono una certa fretta e non tutto sia perfetto e neppure corretto, lo si intende facilmente, ma si potrebbe rammentare ai severi critici come le ombre servano a dar maggior risalto alle luminosità. E luminosi invero sono i cieli del Tiepolo, luminose le carni degli angioli e delle donne, lo scintillio degli ori, delle stoffe di seta, di velluto o di broccato che egli profonde con regale munificenza. Talune scorrettezze nel segno, dovute più che altro alla rapidità del lavoro o alla collaborazione di discepoli, non debbono far credere che il Triepolo, fosse un volgare *fà-presto* o non possedesse a fondo la tecnica dell'arte sua. Per convincersi del contrario basta osservare i disegni gli schizzi, riprodotti pure dal Molmenti, i bozzetti per i quadri e per gli affreschi, infine certe teste di vecchi che si direbbero uscite dalla mano del Rembrandt o del Dürer. Notiamo ancora che, se egli appare artificioso in talune composizioni, in altre si palesa di una naturalezza e di una semplicità propria solo dei grandi artisti i quali si ritemprano nello studio del vero, della natura.

E questo Giambattista studiò e rese con mirabile evidenza come, ad esempio, nelle scene rustiche della Villa Valmarana, onde bene dice il Molmenti: « Il Tiepolo vede la natura con tale sincera ingenuità da far presentire il paesaggio moderno... L'anima del pittore, immune da convenzionalità arcadiche, infonde al paesaggio una larga e semplice vita, senza ombra di sentimentalità idillica e ritrae gli atteggiamenti umili e forti delle plebi rusticane. Quando la sincerità venne meno e sul finir del sec. XVIII e all'inizio del seguente un classicismo freddo, compassato e artificioso imperò sovrano nella moda come nell'arte, la fama del nostro artista decadde. E si capisce come pedanti accademici non gustassero le creazioni tiepolesche e non intendessero il giudizio espresso dal Fragonard dinnanzi agli affreschi del palazzo Labia « tout y est grand et large et plein de goût et fait pour plaire à tout le monde » Ci volevano i tempi nostri in cui, forse perchè manca un carattere e un'arte propria, regna un gusto eclettico, per rimettere in onore il Tiepolo e l'arte sua. Lo sanno pur troppo i palazzi di Venezia, le belle Ville del Brenta che videro strapparsi dagli stessi patrizî fatti rigattieri le grandi decorazioni pittoriche inviate poi di soppiatto all'estero a decorare la dimora di un creso americano o di un non men ricco ebreo di Francia o di Germania.

Il libro di Pompeo Molmenti è diviso in undici capitoli. Nel primo l'*A.* in una rapida sintesi tratteggia « l'arte veneziana al tempo del Tiepolo (1696-1770) » in un tempo cioè in cui essa ondeggiava tra la pompa decorativa (dei Ricci, Piazzetta e Pittoni) e la grazia minuta (dei Longhi, Carriera, Canaletto, Guardi). Venne allora chi seppe dare nuovo e più vigoroso impulso alla pittura allontanandosi dalla macchinosa fastosità degli uni e dalla leggiadria un po' piccina degli altri. Fu questi Giambattista Tiepolo di cui troviamo nel secondo capitolo la biografia, dalla sua nascita a Venezia nel 1696 alla sua morte in Madrid nel 1770. E quì l'autore che ama il maestro e non vorrebbe riconoscergli alcun difetto, ci dà di lui, del suo carattere faceto e bonario senza invidia e senza rancore, un simpatico ritratto.

Negli altri capitoli sino all'ottavo sono passate in rassegna le opere del Tiepolo in Venezia, nel Veneto, in Lombardia, Germania e Spagna, sono istituiti confronti tra le opere stesse ed i bozzetti a mostrare le varianti introdottevi dall'artista e sono riportati nelle note i documenti che servono a fissarne la cronologia. Troppo lungo sarebbe esaminare partitamente le numerosissime composizioni: ci sia lecito però non dividere l'entusiasmo dell'autore e di molti critici per la pala di Este che non ci sembra possedere l'originalità, la bellezza delle tinte ed il fascino particolare di altre sue composizioni ove il geniale artista si rivela in tutta la sua possente originalità. Riguardo ai dipinti in Lombardia crediamo che il Molmenti non erri giudicando quelli della villa Raimondi a Birago di un aiuto, anzichè del maestro stesso, il che però non ci trattiene dal deplorare le loro attuali condizioni. È certo doloroso vedere emigrare tanti capo-lavori all'estero e la lista delle perdite subite dall'Italia, per quanto riguarda il Tiepolo è, come si rileva dal libro che ci sta fra le mani, troppo lunga, e noi ci chiediamo se non fanno opera pietosa coloro che li salvano dalla rovina e nelle pubbliche o private gallerie li tengono come preziosi tesori. Notiamo pure di sfuggita che le belle tele del sig. Cartier, che il Molmenti credeva acquistate dallo Stato per Brera, non si poterono comperare e rimasero presso il loro fortunato possessore. Del *Cristo nell'Orto* del Museo di Würzburg conosciamo a Milano una seconda edizione forse più ricca di particolari e probabilmente, come l'altra, non di Giambattista ma di Domenico. E pure a Milano un bozzetto del maestro con il *banchetto di Cleopatra* del palazzo Labia.

Nel capitolo VIII sono specialmente riprodotti i quadri di costumi e maschere, gli affreschi con scene veneziane, campestri, o cinesi, che abbellano la villa Valmarana a Vicenza, le gustose acqueforti e alcuni disegni. Il IX si occupa delle opere del Tiepolo nelle Gallerie italiane e straniere che come si disse già non sono nè poche nè poco importanti. All'arte del Tiepolo è dedicato il capitolo X e quì non intendiamo perchè l'autore neghi che essa abbia avuto un grande predecessore nel Correggio, e perchè egli sostenga che l'arte veneziana fece sempre da sè, quasi che la laguna separasse Venezia dal resto d'Italia come una grande muraglia della Cina. Non ci sembra proprio potersi sostenere fra l'Allegri e il Tiepolo esservi solo *qualche rassomiglianza esteriore e insignificante.* Certe glorie di angeli librati nell'aria, certi scorci arditissimi, certi curiosi aggrovigliamentl di braccia e di gambe, certi svolazzare di panni, richiamano alla mente di ognuno gli affreschi del Correggio nelle cupole di Parma. Chiude finalmente l'opera uno studio sul figlio prediletto di Gian Battista, il fedele Gian Domenico che tanto si avvicinò alla maniera paterna, e sui pochi e non tutti felici imitatori del Tiepolo.

Il poderoso volume è corredato da 80 grandi tavole e da altre 150 incisioni le quali rimarrebbero sempre per lo studioso una preziosa miniera, anche se lo scritto di Pompeo Molmenti non le commentasse con amore e dottrina. Ulrico Hoepli, *Italicorum editorum princeps* curò l'edizione così da farne una cosa veramente bella. *g. c.*

R. Maiocchi, A. Moiraghi. — *Gli affreschi di C. Nebbia* e di *F. Zuccari nell'Almo Collegio Borromeo di Pavia.* Pavia, Rossetti 1908. « Per le nozze Jacini-Borromeo, Milano, 7 Gennaio 1909 ». In pubblicazione di lusso, in gran formato, con numerose tavole, è illustrato il ciclo di pitture decorative che ornano le volte e parte delle pareti del Collegio Borromeo a Pavia. Sulla base di numerosi documenti originali e dei conti di spese gli autori riferiscono le trattative corse fra il Cardinale Federico e il pittore Cesare Nebbia intorno al 1602 per gli affreschi e fanno la storia dell'opera dello Zuccari, dei restauri successivi e delle vicende delle opere d'arte del Collegio. Lo scritto è redatto con gran diligenza di dati storici, con abbondanza eccezionale di note, di conti per le pitture, di notizie: anche troppo per la limitata importanza dell'argomento che illustra opere d'arte create in un periodo ben poco felice per la pittura, specialmente lombarda. Ma di questo i diligenti autori non hanno colpa. Se non sempre nelle composizioni quasi sempre invece nella parte decorativa quei due pittori sepper raggiungere un buon grado di vivacità e di eleganza.

Carlo Zaccheo Brière. *Venegono Superiore* — Cenni storici con documenti inediti — a beneficio dell'Asilo infantile di Venegono Superiore, 1908, Milano.

Venegono Inferiore e Venegono Superiore sono situati a due terzi di strada fra Milano e Varese. La storia archeologica,

artistica, politica, amministrativa di Venegono superiore è stesa qui con molta diligenza. Anche lo studioso d' arte può trovare qualche traccia degna di attenzione di antichi prodotti artistici nella chiesa parrocchiale con affreschi del XVI secolo sulla fronte e nell'oratorio di S. Caterina con buoni affreschi del XV secolo nell'interno dei quali ebbe ad occuparsi anche il dott. Diego Sant'Ambrogio. La scena più importante è la Crocifissione: nelle mezze figure più che nell' Adorazione del Bambino v' è qualche traccia di quell' influenza di Ambrogio da Fossano che si estese a tanta parte della regione lombarda prima dell' influsso leonardesco che, nei paesi e nei monti lombardi, si affermò indirettamente e tardi col tramite del Luini e di Gaudenzio Ferrari.

M.

Pierre Marcel. *Charles Le Brun* (della Serie: *Les maitres de l'art*, Paris, Plon).

È una buona e diligente monografia sul celebre e piacente pittore parigino del XVII secolo. I suoi primi studi, il suo soggiorno a Roma, la sua attività di pittore, di decoratore, di accademico sono esaminate e illustrate nel libro del Marcel con competenza particolare. E il pittore che ebbe così elegante e pure severo senso d'arte e che creò le decorazioni del Louvre, di Saint Germain, di Versailles, di Marly, di Scean, che così notevole impulso diede alla fioritura artistica di certi rami industriali in Francia — prima di tutto i Gobelins — meritava veramente il nuovo omaggio di studi e di ricerche fatte dall' autore per illustrarne la figura d'artista. Il libro è redatto con serio metodo, ricco di belle illustrazioni delle più attraenti e fantastiche scene ideate dal Le Brun e provveduto di indici e di abbondante bibliografia, cosa di cui gli dobbiamo esser grati visto che l' uso non è ancora abbastanza diffuso per certi studiosi.

Ubaldo Mazzini. *Monumenti celtici in Val di Magra* (in *Giornale Storico e Letterario della Liguria* A. IX). 1908, Genova.

Il valente direttore della Biblioteca e del Museo di Spezia, così benemerito della buona causa dell' arte e della conservazione dei monumenti di che quella regione è più ricca che non si creda, pubblica un nuovo contributo di studio e di osservazioni su diversi monumenti celtici in Val di Magra che illustra acutamente sulla base di abbondanti osservazioni critiche. Due tavole di riproduzioni servono di corredo allo scritto.

Prof. Angelo Zupatelli. *Francesco Melanzio da Montefalco pittore dal XV al XVI secolo.* Discorso letto nel 18 Ottobre 1908 per l' inaugurazione di una lapide commemorativa. Foligno, Salviati 1908. È una breve ma acuta disamina della vita e dell' importanzn artistica del pittore di Montefalco, le cui opere spirano tanta pace e serenità e il cui paesaggio risente tanto di quell' atmosfera verde ed azzurra di un tepido pomeriggio di maggio che circonda il suo bel paese.

INFORMAZIONI E NOTIZIE

Onorev. Direzione della « Rassegna D'Arte »

Un mese fa a Montefollonico, piccolo paese a circa cinque chilometri da Montepulciano in Toscana, ho veduto un quadro nella Chiesa Parrocchiale che mi sembrava essere del maestro senese, Domenico Beccafumi.

Il soggetto è la Natività e nel chiaroscuro forte e un poco rosseggiante, e anche nel disegno, specialmente in un angiolo volante mi pareva di poter scorgere la sua maniera.

Non ho trovato alcuna notizia della tavola nei libri, ma forse ci sono Lettori del loro Giornale che hanno visitato quel paesello, non molto frequentato dai viaggiatori e conoscono questo quadro.

Con ossequi

Devotissimo
J. Slingoly Roberts

Saremo gratissimi a chi conoscendo il dipinto vorrà darne notizia su queste colonne.

La Rassegna d'Arte.

L'ARTE — Fascicolo III.

M. Reymond. *Il ferro.* Recensione copiosamente illustrata della pubblicazione su la raccolta di oggetti in ferro del *Museo di Arte decorativa* in Parigi che contiene ben 1485 pezzi, per la maggior parte francesi di uso e di epoca diversa, dalle inferriate del sec. XIII alle imposte, ai battiporta del sec. XVIII ed agli utensili domestici.

A. Muños. *Il monumento di Antonio il Nigrita.* Descrivendo e riproducendo il busto che orna il monumento in Santa Maria Maggiore, da Paolo V decretato all'Ambasciatore del Re del Congo venuto a Roma e ivi morto nel 1658, il Muñoz ci fa conoscere (da un documento sinora inedito) un artista prima ignoto, Francesco Caporale, che in questo lavoro si dimostra scultore capace di rendere con molta verità la natura.

T. Balzano. *Scultori e sculture abbruzzesi del secolo XV.* Fra gli artefici dell'Abbruzzo che con Silvestro dell'Aquila di loro più noto lasciarono opere nella loro regione, sono G. F. Gagliardelli, Giovanni di Blasuccio e Paolo dell'Aquila fiorite alla fine del sec. XV. Graziose e non prive di una certa grandiosità le quattro Madonne di Aucarano, di Teramo (S. dell'Aquila), di Civitella del Tronto e di Camplei (G. di Blasuccio).

Adolfo Venturi. *Studi sull'arte umbra del '400.* Esaminando le opere di varî umbri primitivi, il Venturi sostiene che questi rivelano traccie di non dubbia affinità coi senesi, così Domenico di Bartolo avrebbe influito su i due Boccati, Sanodi Pietro su Matteo di Gualdo e Matteo di Giovanni sul Bonfigli. E sia. Ma si possono negare forse i punti di contatto fra quest'ultimo e Benozzo Gozzoli nella composizione, nelle figure delle Madonne e dei santi e in molti particolari? Così per Fiorenzo di Lorenzo, il Venturi ammette che le sue prime opere palesino l'ascendente di Niccolò Alunno, ma dice che *colpito poi come da nuova luce*, dall'arte del Vannucci tentò d'imitarlo senza però riuscirvi. E difatti vi riuscì così poco che molti non vedono le somiglianze nelle maniere dei due pittori.

Nelle *Miscellanea* Lisa de Schlegel illustra una Annunciazione che ricorda la maniera di Simone Martini e, una figura, di A. Loruyette: essa trovasi a S. Gemignano e sarebbe dovuta al Berna o Barna di Siena. Lionello Venturi pubblica una Madonna con due Santi (Gemona - S. Maria delle Grazie) e una Sacra Famiglia (Strassburg - Galleria) da lui attribuite a Gian Francesco da Tolmezzo.

Bollettino dei civici musei artistico ed archeologico e della Civica Galleria d'arte moderna di Milano. Anno IV, n. 4, 1909. — Contiene l' elenco dei doni pervenuti, quello degli acquisti durante il 1908 — fra cui notevoli quello degli arazzi bruxellesi del XVI secolo dalla chiesa di S. Magno in Legnano, quello di diversi buoni esemplari di maioliche ottenuti per cambio dal R. Museo Industriale di Budapest — un articoletto su *Una statuetta enigmatica con iscrizione* illustrato dal professor Attilio de Marchi e uno scritto su *Un triplice vaso ad anatre e vitula di Albate* (Como) di P. Castelfranco. Diverse belle tavole corredano il fascicolo. A proposito di questa utile pubblicazione noi ci rendiamo qui interpreti del desiderio di molti studiosi e artisti: che esso renda conto un pò più diffusamente degli acquisti e degli oggetti del Medioevo e del Rinascimento che formano la caratteristica principale di questa raccolta. Da parte nostra vorremmo che si trovasse modo di esser meno esclusivi nell' accettare oggetti d' arte nelle collezioni municipali. Non di raro vengon rifiutati oggetti veramente notevoli, abbiam potuto constatarlo, offerti a prezzi miti. Se dovessimo far qui l' elenco di quelli a nostra conoscenza per gli ultimi due anni la serie sarebbe abbastanza importante: e il cruccio che i pezzi migliori — fra cui alcune sculture dell' Amadeo da noi vedute — sian finiti a prezzi ben maggiori, in mano ad antiquari fuor di Milano, sarebbe grande. Non ne facciamo rimprovero ad alcuno: ma ci auguriamo che si trovi modo di dotare questi Musei così belli e così attraenti per i milanesi e per gli stranieri, di mezzi degni di Milano e della causa dell' arte. Ciò che piccoli comuni non possono fare lo dovrebbe il nostro. E l' importanza dei musei del Castello Sforzesco dovrebbe essere, al meno al meno, ritenuta uguale a quella del Teatro della Scala. È vero però che nemmen questo è in condizioni più liete....

M.

Verbania: rivista mensile illustrata del Lago Maggiore. Direzione: Pallanza, A. I. n. 5, Maggio 1909. Questa rivista, così utile e attraente, si va facendo sempre più ricca. In questo fascicolo si parla a lungo — fra gli altri — dell' *Eremitaggio* la famosa villa di V. B. Kaupe e delle sue opere d'arte, da R. Massara che vi illustra un affresco di Tiepolo, un quadro dalle maniere del Civecchio, un ritratto di donna ignuda, copia leonardesca (un' altra del tipo notissimo!), statue ed oggetti d'arte di diverso genere.

BOLLETTINO D'ARTE — Maggio-Giugno 1909.

A. Della Seta. *La collezione Barberini di antichità prenestine.* Illustrazione degli oggetti contenuti in tombe di epoca diversa scoperti fra il 1855 e il 1866 appartenenti già alla famiglia Barberini e poi acquistati dallo Stato. La decorazione della suppellettile funeraria in avorio (bracci con mani, coni ecc.), in bronzo (tripode ecc.), di una tomba del sec. VII av. C. ha elementi diversi, egizio, micenco, assiro, greco, farebbe ritenere quella proveniente forse da Cipro e trasportata da mercanti fenici in Italia. Del III secolo sono alcune ciste graffite, placche, dei rilievi in bronzo e oggetti in legno e terracotta che rivelano nella finezza della loro fattura artisti ellenici o ellenistici. — Gino Fogolari. *La Madonna miracolosa del Tresto.* Interessante è questa Madonna che il Fogolari pubblicò per la prima volta e che in molti particolari ricorda la maniera di Giovanni Bellini, ad es. nella vergine della raccolta Trivulzio, senza però avere la finezza del maestro. Certo quest'opera veneta quattrocentesca è ben degna di venire conosciuta e studiata.

A. Sorrentino. *La Basilica di S. Restituta a Napoli.* E questa la prima chiesa cristiana edificata a Napoli con gratificazioni dell' imperatore Costantino, nel IV sec. Pure del sec. IV sono i musaici che ornano il vicino battistero di S. Giovanni in Fonte, mentre altri appartengono a epoca più tarda. Essa sorge dove già stava un tempio dedicato ad Apollo e fu mutilata in parte dalla costruzione angioina dell'odierno Duomo il quale fu costruito al posto della basilica Stefania alla fine del sec. XIII. L'A. riproduce qui la pianta di S. Restituta, i musaici e due bassorilievi marmorei analoghi a quelli del portico della cattedrale di Sessa e quindi angioini.

In fine di questo fascicolo è pubblicata la Relazione della Commissione nominata dal ministro Rava a riferire su la proposta del Comune di Lucca di aprire un sottopassaggio nelle mura della città. Essa, composta di Camillo Boito, G. Ferri e P. Piacentini, si dichiara favorevole a tale disegno per ragioni di necessità cittadine e perchè trattandosi solo di un'apertura nella parte inferiore delle mura, ritiene che così non si viene a recare grave pregiudizio alla cerchia arborata.

Nelle notizie che trovansi nell'ultima pagina del *Bollettino d'Arte* leggiamo che il R. Ministero ha accordato Lire 175 (oh! inaudita munificenza!) pel restauro di due tavole nella chiesa di S. Nicolò a Spedaletto. A tal proposito, ricordando in provincia di Siena, altri pregevoli dipinti guasti da barbari restauri, vorremmo che l'Autorità fosse ben sicura che i quadri sopradetti, uno dei quali è del Vecchietta, non subissero uguale sorte!

ART FLAMAND & HOLLANDAIS

Il quinto fascicolo è dedicato per intero allo scrittore *Jef Lambeaux* di cui Herman Teirlink illustra le opere delle quali molte sono qui riprodotte.

STARYE GODY - Juin

C. Selivanoff. *La ceramique Russe (con numerose illustrazioni) - E de Liphart - Un tableau de Pasqualino Veneto a l' Ermitage Imperial.* Il quadro rappresenta la Madonna col Putto, due Sante e un donatore, che l'A. confronta con altri dipinti di Pasqualino Veneto, l'uno nella chiesa del Redentore, l'altro nel Museo Correr, a Venezia.

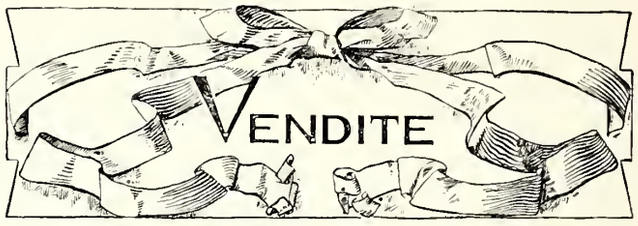
Denis Roche - Liste des Artist russes et polonais dont les noms se trouvent dans les registres de l'Académie de Paris.

Jean Guiffrey - L'exposition des Cent Portraits de femmes a Paris P. Fortlunny - Correspondances.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS - Juin 1909

G. Lafenestre. *L'Exposition d'etudes dessins et pastels de M. Dagnan-Bouveret à la S. N. de Beaux Arts.* — Vediamo qui molti forti disegni di questo pittore sentimentale e realista ad un tempo, il quale appunto nei suoi schizzi mostra lo studio attento della natura e dei grandi antichi maestri: esempio non frequente in un tempo in cui tanti artisti credono saper dipingere senza prima saper disegnare. — M. Tourneux. *Exposition de 100 portraits de femmes du XVIII siécle.* — Nel passare in rassegna questa mostra anglo-francese di ritratti femminili al "Jeu de Paume,, in cui la scuola indigena pare meglio rappresentata, fra gli altri da un bel Perronneau (Mme. de Souquainville) da vari Lenoir, dai migliori prodotti del 700, il Tourneux giustamente si rallegra di tali esposizioni annuali che educano il gusto e il giudizio critico del pubblico francese. Si trovasse modo di fare qualcosa di simile anche in Italia! — P. Goujon. *Les salons de 1909.* — Salons è messo al plurale poichè sono due le società di cui si parla qua: la "Société Nationale des Beaux Arts e la Société des artistes français,, e di entrambe vediamo riprodotte molte opere, fra cui un vigoroso ritratto di Ernest Laurent, uno di fanciulla seduta di F. Geugnet e alcuni buoni paesaggi che rivelano una sana interpretazione della natura. R. Marx. *Les Nymphéas de M. Claude Monet.* — In quarantotto lavori questo artista espone soltanto paesaggi e flore acquatiche per cui sembra avere una predilezione speciale e che lo fanno chiamare dal Marx il pittore dell'onda, della nuvola, delle armonie chiare e dolci.

Correspondance d' Espagne. — Questa corrispondenza dà conto di una piccola esposizione, tenutasi nell'Accademia di S. Fernando a Madrid, di opere del «Greco», di questo autore che, trascurato e quasi ignoto or sono alcuni anni, ha acquistato ora una grande celebrità come il fondatore della scuola di pittura castigliana. I lavori esposti non sono molti, 19 in tutto, fra i quali quattro ritratti, una vista di Toledo e 13 figure del Cristo e degli Apostoli. Di questi ultimi, i tre illustrati in questo articolo, hanno tutti il medesimo carattere che chiameremmo tiepolescamente veneziano.



LONDRA. — Il famoso Holbein del duca di Norfolk passa in proprietà della National Gallery; è stato pagato 1.800.00 franchi; questo prezzo enorme dà opportunità al *Gaulois* di rilevare come il valore in cifra di certi quadri cresca a dismisura. Giorni sono, anche a Londra, la *guardiana di oche* del Millet fu acquistata per 134.000 franchi. L'artista l'aveva venduta a suo tempo per 1000 franchi. Nel 1866 fu rivenduta per 29.100 franchi, nel 1874 per 48.000. La settimana scorsa, a Parigi, la *signora col guanto* del Courbet fu pagata 50.000 franchi; l'artista l'aveva venduta per 3000. La *famiglia Charpentier* fu pagata all' artista 2005 franchi: due anni fa l'americano Rendir la pagò 100.000 franchi. Claudio Monet vendette *Il tramonto a Gavacourt* per 500 franchi; due anni sono un amatore lo pagò 60.000 franchi e lo regalò alla città di Parigi. Il *Tasso nel Manicomio* del Delacroix fu venduto nel 1865 per 14.000 franchi: tre anni dopo per 16.500; nel 1872 per 40.000 franchi. Le tele di Ingres, che l'artista vendeva a 800 franchi l'una, hanno oggi il valore di 80.000 franchi. Il Millet, già nominato, non potè mai vender le sue opere a prezzi notevoli. Adesso sono pagate tesori. L' *Angelus* fu comperato da un americano per 1500 franchi. Ma l'americano restituì poi il quadro all'autore che lo vendette per 1300 franchi a Paolo Tesset. Questi lo cedette al Gannet per 1800. Il mercante di quadri Durand-Ruel lo acquistò per 12.000 franchi e lo vendette al Wilson per 38.000. Nel 1881 fu acquistato per 160.000 franchi: nel 1889 da un gruppo di amatori per 555.000 e passò in America. Il milionario Chauchard, morto tempo fa, lo riacquistò in America pagandolo 800.000 franchi; adesso diverrà proprietà del Louvre.

Si fa ricerca di annate arretrate della RASSEGNA D'ARTE in ispecial modo i volumi I° (1901), II° (1902) e III° (1903). Dirigere le offerte alla Amministrazione della Rivista.

·PER·
·MESSINA·
·E·REGGIO·

CENTO RIPRODUZIONI DI OPERE INEDITE DI ARTISTI ITALIANI E STRANIERI, RACCOLTE A CURA DELLA FAMIGLIA ARTISTICA, SOCIETÀ ARTISTI E PATRIOTTICA, ASSOCIAZIONE ARCHITETTI LOMBARDI E PUBBLICATE SOTTO IL PATROCINIO DEL COMITATO LOMBARDO DI SOCCORSO PER I DANNEGGIATI DAL TERREMOTO.

Le opere riprodotte (disegni, acqueforti, pitture, e sculture) sono assolutamente INEDITE e offerte dai maggiori artisti italiani e stranieri, come Frank Brangwyn, Léon Fréderic, Franz Stuck, Max Liebermann, Ignazio Zuloaga, Anders Zorn, Ettore Tito, Aristide Sartorio, Ettore Ferrari, Leonardo Bistolfi, Giuseppe Mentessi, Marco Calderini, Domenico Trentacoste, Luigi Gioli, Giorgio Belloni, Emilio Gola, Luigi Rossi, Pietro Chiesa, Lodovico Cavaleri, Achille Alberti, Angelo dall'Oca Bianca, Silvio Rotta, Guglielmo, Beppe ad Emma Ciardi, Vittore Grubicy, Paolo Sala, Paolo Vetri, Riccardo Galli, Carlo Balestrini, Carlo Cressini, Camillo Innocenti, Vincenzo De-Stefani, Cesare Maggi, Clemente Origo, Giuseppe Miti Zanetti, Vincenzo Jerace, Clemente Pugliese Levi, Antonio Rizzi, Angelo Zanelli, Riccardo Ripamonti, Orazio Grossoni, Filippo Carcano, Enrico Butti, Leonardo Bazzaro, Luigi Conconi, Emilio Borsa, Emilio Longoni, Edgardo Sambo, ecc., ecc.

Stampate a colori, su carta di lusso espressamente fabbricata, le cento riproduzioni riunite in sessantaquattro tavole formeranno uno splendido album formato 25 per 35 centimetri, che elegantemente rilegato verrà messo in vendita al prezzo di sottoscrizione di . . . . . Lire SETTE.
Dopo la pubblicazione dell'album il prezzo di vendita verrà elevato a . . . . . Lire DIECI.

Di esso verrà anche stampata una EDIZIONE DI LUSSO di un numero limitato di ESEMPLARI NUMERATI editi su carta pesante, colle tavole montate su supporti colorati ed elegante copertina in tela al prezzo di . . . . . Lire VENTICINQUE.

L'intero ricavo netto verrà versato al Comitato Lombardo di Soccorso per i Danneggiati dal terremoto.

A richiesta si spedisce la circolare-specimen col saggio delle illustrazioni.

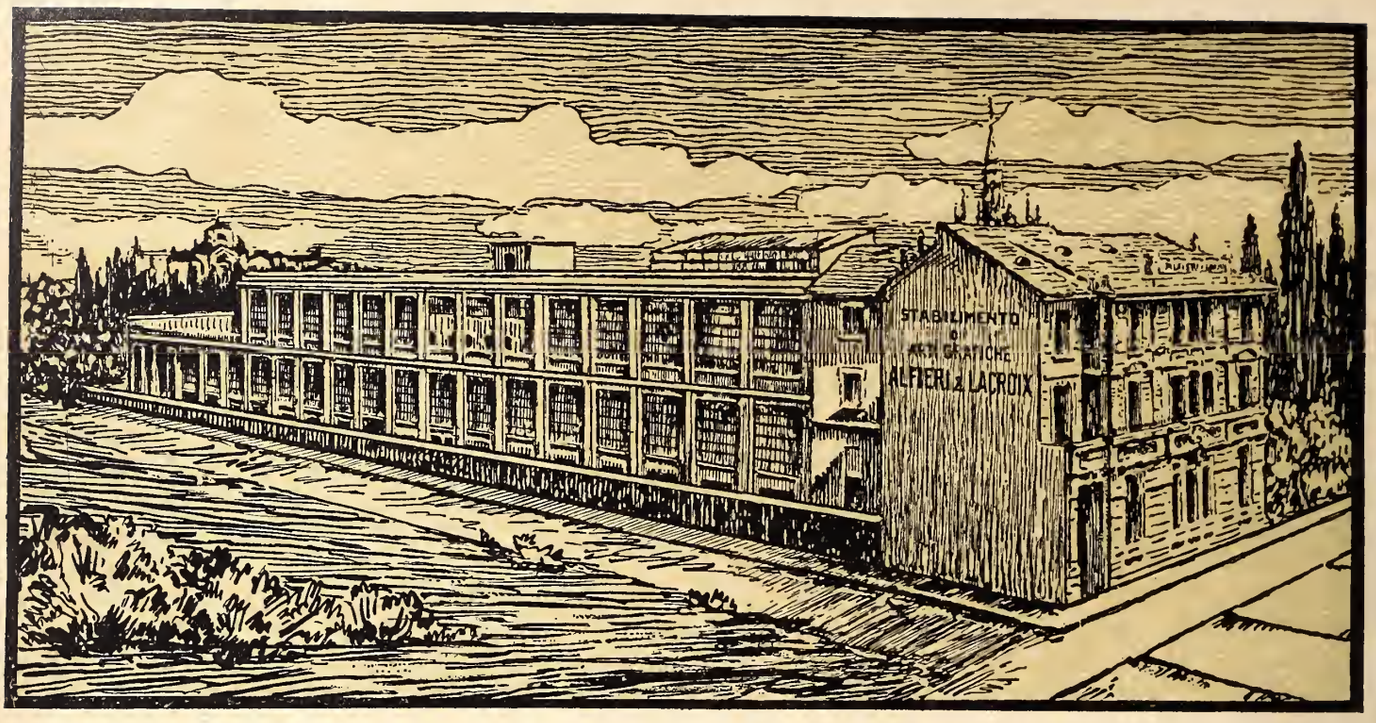
L'Album verrà pubblicato entro il mese di ottobre p. v.

Le sottoscrizioni si chiuderanno irrevocabilmente il 30 Settembre

Inviare la scheda sottoscritta ed i vaglia agli editori:

MILANO - Via De-Cristoforis, 6.

ALFIERI & LACROIX.
SEZIONE EDITORIALE.



STABILIMENTO

DI

ARTI GRAFICHE

ALFIERI & LACROIX

MILANO

RIPRODUZIONI FOTOMECCANICHE IN NERO ED A COLORI - TIPOGRAFIA - ESECUZIONE ARTISTICA DI CATALOGHI ED OPERE DI LUSSO - FOTOGRAFIA D'ARTE PER LA RIPRODUZIONE DI QUADRI CON SPECIALI SISTEMI ORTOCROMATICI.

Nel prossimo venturo settembre lo Stabilimento ALFIERI & LACROIX traslocherà nel nuovo grandioso edificio appositamente costruito in

VIA SARONNO, 13

(LINEE TRAMVIARIE DI VIA CANONICA, CORSO SEMPIONE, CIRCONVALLAZIONE).

E. W. Forbes.

Pubblicazione mensile. Conto corrente colla Posta.

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GVIDO CAGNOLA

E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
MILANO VIA CARLO DE CRISTOFORIS 6

ABBONAMENTO ANNVO
MILANO L. 18 NEL REGNO L. 20 ESTERO L. 23
VN NVMERO SEPARATO L. 2

ALFIERI & LACROIX MILANO

Montalti. 908

AMBROSIANA

BIBLIOTECA
PINACOTECA
MUSEO SETTALA

CODICI – MANOSCRITTI
AUTOGRAFI - MINIATURE

TELE E TAVOLE DIPINTE: Leonardo da Vinci - S. Botticelli - B. Luini - Borgognone - Bramantino - A. Solari - Tiziano - B.Veneto - Bassano - B. Veronese - - Tiepolo - Moroni - Barrocci - G. Reni - G. Hamilthon - Huisum - Brueghel - R. Mengs - Rottenhammer.

DISEGNI: Raffaello Sanzio - Leonardo Da Vinci - G. A. Boltraffio - B. Luini - G. Ferrari - A. Duerer.

STAMPE: Primitivi tedeschi, Francesi, Italiani, Legni, Prove a colori - Bulinisti - Acqueforti italiane contemporanee.

La BIBLIOTECA e la PINACOTECA si possono visitare: nei mesi *Marzo-Ottobre* dalle ore 10 alle 16 nei giorni feriali e dalle 13 alle 16 nei giorni festivi. — Nei mesi *Novembre-Febbraio* dalle ore 10 alle 15 nei giorni festivi e dalle 13 alle 15 nei giorni feriali.

Il MUSEO SETTALA si può visitare con lo stesso orario nei giorni di Mercoledì, Venerdì e Domenica. — Il biglietto d'ingresso costa:

Lire 1,00 nei gioni feriali e cent. 20 nei giorni festivi.

MUSEO POLDI-PEZZOLI

MILANO VIA MORONE 10

PIER DELLA FRANCESCA

PINACOTECA
QUADRI ANTICHI E MODERNI
SCULTURE
STOFFE
TAPPETI
ARAZZI E MOBILI DEL RINASCIMENTO
OREFICERIE
SMALTI - BRONZI
PORCELLANE
VETRI ANTICHI SOFFIATI DI MURANO E VETRI ROMANI
ARMI E ARMATURE ITALO-GRECHE E DEL RINASCIMENTO
ECC. ECC.

ORARIO
INVERNO: DALLE 10 ALLE 16
ESTATE: DALLE 9 ALLE 16
I GIORNI FESTIVI DALLE 9 ALLE 12

Koh-i-Noor

Il lapis più caro, più economico, più perfetto

La Ditta

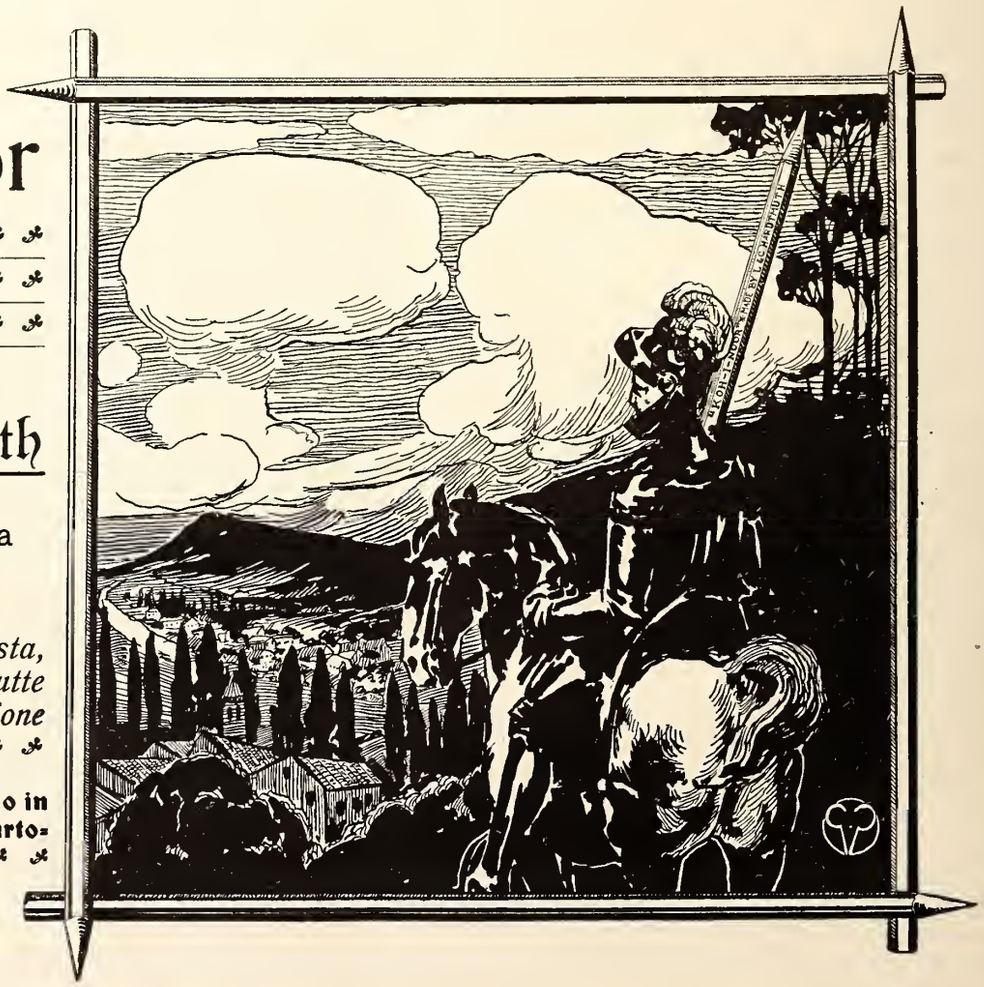
L. & C. Hardhmuth

Fabbrica di Lapis
ed Articoli di Cancelleria

MILANO
4 — Via Bossi — 4

Spedisce a chi ne fa richiesta, un opuscolo illustrato con tutte le spiegazioni sulla fabbricazione dei lapis.

Tutti gli articoli della Casa sono in vendita presso le principali Cartolerie del Regno.



·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX OTTOBRE 1909 N. 10.

IRÈNE VAVASSOUR-ELDER. — Spigolature di Val d' Elsa.

LORENZO FIOCCA. — Gli affreschi trecenteschi nella Cappella della Chiesa di S. Chiara in Montefalco.

CARLO CESARI. — La chiesa di Fornò (Forlì).

JOSEPH BRECK. — Notizie intorno ai dipinti italiani nel Fogg Museum.

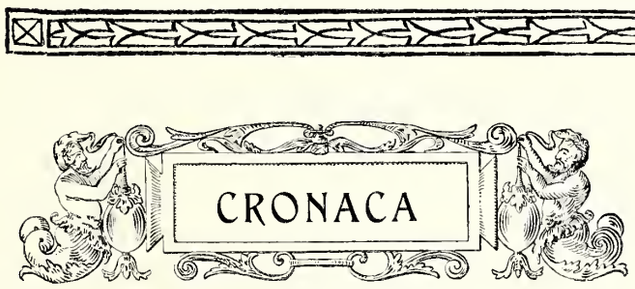
LODOVICO FRATI. — Un polittico di Vitale da Bologna.

ADOLFO MORINI. — Cascia. Chiesa delle Capanne in Collegiacone.

TAVOLA FUORI TESTO: *Scuola del Ghirlandaio.* - Madonna in trono, col Divin Figliolo e quattro Santi — CERTALDO. - Chiesa di S. Leonardo.

Corriere dalla Sicilia (V. F. A) — Ancora della Annunciazione del Pantheon (G. B.) — Francesco Squarcione e le sue relazioni con Andrea Mantegna (Paul Kristeller). — Per quattro affreschi di G. B. Tiepolo. (F. Malaguzzi).

CRONACA — BIBLIOGRAFIA — DALLE RIVISTE, ECC. ECC.



ITALIA

RAVENNA. — **Scavi.** — Le scoperte fatte recentemente, negli scavi del palazzo di Teodorico in Ravenna, non hanno messo in luce, come taluno pretende, una chiesa ma una sala che forse è il triclinio di cui parla lo storico Agnello.

Questa opinione è confermata dalle iscrizioni che si leggono nel pavimento medesimo.

Il ministro ha pure disposto che siano sollecitate le trattative per i restauri dell'antico duomo di San Leo; che sia completata la cancellata della loggetta nell'Abbazia di Porto in Ravenna; che vengano ricollocate nel refettorio dell'Abbazia di Praglie le stelle in legno; che siano subito iniziati i lavori di restauro al monumentale castello di Canossa, al tetto delle tombe dei glossatori di Bologna, al dipinto della chiesa di Taggia in Liguria, all'affresco del Giudizio Universale nel convento dell'Osservanza presso Siena; e continuate le riparazioni che da vari anni furono ordinate per conservare il magnifico Palazzo Ducale di Mantova.

RECCO (Liguria). — **Affresco.** — Nella chiesa di San Michele fu scoperto, or non è molto, un affresco che reca la croce (senza il crocefisso), da un lato San Giovanni e dall'altro la Vergine in piedi e la Maddalena in ginocchio che abbraccia il sacro legno. *L'Emporium* di settembre ne dà una riproduzione abbastanza buona e li attribuisce, valendosi dell'autorità di Diego Sant'Ambrogio, al Bergognone. Con tutto il rispette per il dotto ricercatore. noi non possiamo dividere la di lui opinione: certo la composizione, lo sfondo di città turrità, la posa del San Giovanni, ricordano altri dipinti del maetro lombardo. Ma le figure non hanno le caratteristiche sue, così che secondo noi le si potrebbero solo ascrivere alla scuola di Ambrogio.

ROMA. — **Un'opera ignota del Bernini.** — La *Tribuna* pubblica una lettera del professor Cancelliere, in cui si dà notizia della scoperta di un'opera ignota del Bernini, la quale consisterebbe in un pregevole crocifisso d'altare in bronzo, conservatissimo, che la cattedrale di Marino possiede da tempo.

L'originale fattura e modellazione della figura, la vigoria della forma, la dolce espressione della testa ed il carattere geniale della scultura persuadono che l'opera è del Bernini.

ESTERO

AQUILEJA. — **Scoperte.** — Credo possa interessare i lettori della *Rassegna d'Arte* qualche breve notizia intorno ad una importante scoperta fatta di recente in questo luogo grande e popoloso una volta, deserto oggidì ma che serba ancora maestosi avanzi del prisco splendore. Quanta poesia nella verde solitudine, quanti

ricordi dalla terra che vide passare le legioni romane, gli eserciti bizantini, le orde dei barbari e che rinchiude nel suo grembo ancora tanti tesori! Uno di questi venne appunto alla luce testè. Volendosi risanare l'antica e gloriosa basilica da continue infiltrazioni di acqua che ne corrodevano le fondamenta e le mura, si praticarono scavi sotto al pavimento e si trovò, a piccola profondità, un magnifico mosaico romano a fondo bianco. Come in un enorme tappeto, tutto intorno ricorre una specie di larga fascia a festoni policromi, e nell'interno ha medaglioni e riquadri con animali differenti, neri spiccanti sul bianco, polipi, seppie, pesci diversi, quali natanti liberamente, quali presi all'amo da pescatori in una barca, poi anitre, di cui una accalappiata a un laccio, poi un bel caprone reso in modo meraviglioso. E sulle pareti messe a nudo dalle escavazioni, all'altezza di un metro circa, un fregio a fresco il quale raffigura una balaustra di legno da cui sporgono vaghissimi uccelli, qua un cigno dal lungo collo flessuoso, là un pavone occellato, e più in là ancora si vedono ben modellate le gambe e il ventre rotondo di un putto. I colori assai vivaci, l'azzurro, il rosso, il giallo, si conservarono ottimamente sullo stucco che qui, come a Pompei, ricopre la muratura. Il mosaico (e il fregio che gli sta sopra) non occupa tutto il sottosuolo della basilica ma una gran parte: dove cessa si scoprirono ruderi di costruzioni che, a giudicare da certi avanzi di condutture in cotto e piombo, si direbbe fossero già terme.

In attesa di una i. r. commissione da Vienna alla quale spetterà di giudicare *quod sit agendum,* gli scavi proseguono lentamente, ma non si dubita che essa ne ordini la continuazione poichè sarebbe davvero follia non scoprire per intero il magnifico pavimento a mosaico che dalla fattura si argomenta risalga all'impero (forse tardo) romano ed è certo il più grande e completo sinora ritrovato. A. B.

BERLINO. — **Acquisti.** — Il Museo Federico ha comperato il busto di giovane donna in cera attribuito alla scuola di Leonardo e di cui il *Burlington Magazine* diede una riproduzione confrontandola con l'ormai famoso dipinto recante un busto di donna nuda, scoperto a Varese dal signor Pisoni. Lo stesso Museo acquistò pure una predella dell'Angelico *La morte di S. Francesco* (già nella raccolta Farrer) ed un'altra di B. Gozzoli con il *Miracolo di S. Zeno* prima nella collezione Kann e facente parte della tavola con la Madonna, ora nella Galleria nazionale di Londra.

BRUXELLES. — **La raccolta del Re.** — Nessuno ignorava che Re Leopoldo vendette tutti i quadri antichi pervenuti a lui dalla eredità paterna, ma molti invece ignoravano che fra quelli vi erano veri capolavori. Basta citare una *Madonna* di fra Angelico, un bel ritratto del Rubens, il *Miracolo di S. Benedetto* del medesimo autore, dipinti di Jan Steen, di Hobbema, di Ruysdael, di Hals, e un busto attribuito a Rembrandt, senza parlare di molti altri pure di scuola fiamminga e olandese.

LONDRA. — **Collezione acquistata.** — I Signori Durcen, noti e grandi antiquari che avevano acquistato per ventun milioni la raccolta di Rodolfo Kann ora dispersa e passata per la maggior parte in America, hanno acquistato ora per dodici milioni e mezzo la collezione del Signor Maurizio Kann, fratello del precedente. Come ci apprende la *Chronique des Arte* tale collezione comprende sette Rembrandt, sei Frans Hals, sette G. Steen, molti Cuyt, Ruysdaël, ecc., parecchi deliziosi Guardi, una decorazione di sala del Boucher, marmi e terraglie italiane, orologi e smalti.

NEW YORK. — **Acquisto.** — Corre voce che il Signor C. Taft abbia comprato in Europa un quadro del Rembrandt recante una giovane donna, per la cospicua somma di due milioni e mezzo.

PARIGI. — **Economia male intesa.** — Il noto antiquario Seligman aveva i famosi arazzi gotici francesi, già nella raccolta Bardac, esposti nel 1904 alla mostra dei primitivi francesi. Due erano gli acquirenti per tali preziosi oggetti. Il museo del Louvre e Mr. Pierpont Morgan; il prezzo richiesto 350,000 franchi. Malgrado le istanze dei Direttori del Museo, il Ministero di B. A. rifiutò il permesso ad una spesa superiore a 275.000 franchi, e le tappezzerie passarono al Mecenate americano.

PARIGI. — **Cluny.** — Il Museo di Cluny si è arricchito di una curiosa raccolta: trattasi di una serie di giuocattoli in piombo dal 1300 al 1600 trovati nella Senna e assai interessanti.

PARIGI. — **Generoso dono.** — La Società degli amici del Louvre ha ricevuto da due anonimi benefattori una somma di ventimila franchi per costituire un fondo di riserva. L'idea è ottima tanto più se si considera che in Inghilterra il *National Art Colection Fund* potè con le sue riserve assicurare alla Galleria di Londra eminenti capolavori. E in Italia che si fa dal pubblico per i Musei?

PARIGI. — **Vandalismo.** — Il Museo del Louvre ha subito un altro danno dovuto alla matta stolidità di un vandalo. Un garzone di drogheria, un giovane di ventidue anni, ha lacerato a colpi di temperino il quadro rappresentante Enrico I ed il Duca di Mont-Morency esposto in una sala del Museo del Louvre. Egli venne immediatamente arrestato.

PARIGI. — **Un castello.** — Il castello di Agay de Rideau, divenuto proprietà dello Stato, grazie a un lascito dell'Ing. Daree, è stato ora ammobiliato da munifici privati i quali non vollero farne un Museo, ma togliergli l'aria di squallore dei luoghi vuoti e disabitati. Concorsero in quest'opera madame L. Stern, i baroni di Rotschild, il conte Avogli Trotti, ecc., con tappezzerie, tavole, busti, porte, mentre poi del Museo del Luovre e dal Garde Meuble pervennero altri oggetti.

TOLEDO. — **Scoperta.** — Corre voce che il sagrestano della chiesa di Santa Leocadia abbia scoperto un grande quadro del Greco, firmato e rappresentante l'*Immacolata Concezione.*

VERSAILLES. — **Nuove sale.** — Nello scorso maggio furono aperte tre nuove sale che contengono opere del tempo di di Luigi XVI, un medaglione con l'effigie di Maria Antonietta, attribuito al Pajou, parecchi busti, ritratti del Re e delle sue figlie di celebri artisti.

DALLA SICILIA

A Messina proseguono i lavori. È stata sgombrata tutta la piazza della Cattedrale e vi si sono allineati i pezzi architettonici, le decorazioni e sculture che si è riusciti a salvare. La cappella de Lignaminis che incominciava a cadere fu smontata. Il lavoro potè farsi, pur con grave pericolo, perchè la decorazione formava un rivestimento poco profondo. Intanto, cominciando a cedere la volta della sottostante Cripta, è minacciato il mausoleo di Guidotto de Tabiatis. Si è tentato per quanto è possibile un puntellamento.

L'opera procede contrastata dai numerosi tecnici che incuranti d'ogni bellezza e d'ogni tradizione vorrebbero tutto distruggere.

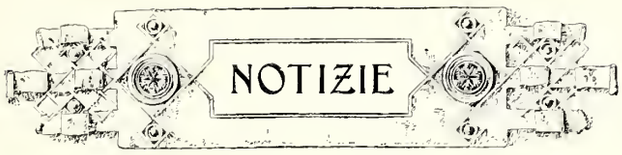
Anche in provincia si lavora trasportando nei locali meno danneggiati le opere d'un certo valore.

A Palermo è incominciato il restauro d'un cortile di deliziosa fattura quattrocentesca nel Palazzo della Pretura.

Presto incominceranno i lavori in Piazza Vittoria, dove si sono trovati notevoli mosaici.

V. F. A.

Si fa ricerca di annate arretrate della RASSEGNA D'ARTE, in ispecial modo dei volumi I° (1901), II° (1902) e III° (1903). Dirigere le offerte alla Amministrazione della Rivista.



Ancora l' " Annunciazione ,, del Pantheon.

Di ritorno dalla Germania, vedo nel fascicolo VIII del *Bollettino d'Arte* lo scritto del prof. Giulio Cantalamessa, diretto a far credere che *l'Annunciazione*, scoperta nel *Pantheon* qualche anno fa, non sia da assegnare ad Antonazo Romano, come io m' industriai di provare nella *Rassegna d'Arte* (marzo u. s.), ma a Melozzo da Forlì.

Non ho l'abitudine di rispondere alle critiche e alle osservazioni che si possan fare ai miei scritti, ma oggi speciali motivi mi consigliano a rompere il mio riserbo, persuaso d'aver buone ragioni in mio favore.

Io vidi questo affresco appena scoperto, e lo dichiarai subito di Antonazo, come qualche mio amico, cultore di studi d'arte, ricorda benissimo.

Uno dei segni, ai quali riconobbi Antonazo Romano fu la mano aggranchita; questo è il segno più evidente e personale di lui.

Tali sono le mani della *Annunziata;* esse sono simili a quelle delle altre opere del maestro romano. Così accadde che quando l'anno decorso condussi il dottor G. Frizzoni ad esaminare la pittura, di cui ci occupiamo, egli, appena la vide, disse «ecco le mani aggranchite di Antonazo» additando quelle della Vergine.

Il Cantalamessa crede di trovare nelle pieghe degli abiti, rettilinee e parsimoniose, che mostra il dipinto, un argomento in sostegno della sua tesi. Ma non tutte le opere di Antonazo mostrano le pieghe degli abiti accomodate con artifizio, o affastellate, come che egli sembra ritenere. In alcune, come nell'altro affresco che si vede nel *Pantheon*, sono naturali, sobrie. D' altra parte, per non citare che un solo esempio, anche la figura di Cristo, uscita dalle mani del grandissimo maestro romagnolo, che vedesi nello scalone del palazzo del Quirinale, ha il manto con molteplici pieghe e quasi arbitrarie.

Nelle figure dell'affresco, di cui ci occupiamo, mancano le piegoline fitte nelle maniche e sul petto, comuni nelle opere di Melozzo; quali il Redentore, ora ricordato, gli angeli della sacrestia di S. Pietro, l'affresco in cui sono ritratti Sisto IV, il Platina, ecc.

Il Cantalamessa trova che l'*Annunciazione* della cappella di S. Caterina, opera di Antonazo, è inferiore di molto a quella del *Pantheon*. Ma non tutti vedranno siffatta differenza, sebbene si possa riconoscere che quest'ultima è alquanto migliore. Mi conviene però porre in rilievo che non sono due sole le *Annunciazioni* simili; ve ne è anche una terza, e nella chiesa della Minerva, le cui figure principali mostrano una grande affinità con quelle delle altre due, di cui discorriamo, e che ora si ritiene per opera dell'artefice romano. Benchè in parte ridipinta, nessuno potrà negare trattarsi di una graziosa, gentile e bene eseguita opera d'arte; e allora anche questa sarà da assegnare all'Ambrogi? Gli artefici non sempre producono opere del medesimo valore; e d'altra parte chi ha eseguita la decorazione della cappella di S. Caterina, in ispecie alcune parti di essa, i due committenti nel dipinto in Fondi, il S. Sebastiano e il S. Vito, nella chiesa di questo ultimo nome, vigorose ed accurate figure, che non temon confronti, può bene avere dipinto l'affresco del Pantheon.

Anche per qualche opera del Palmezzano taluno fece il nome di Melozzo, ritenendo che potesse spettare meglio a quest'ultimo, a motivo della sua bellezza e della sua perfezione, non raggiunta in altri dipinti del minor forlivese; ma la critica ha continuato a farne l'assegnazione all'artefice più modesto.

Nel mio articolo ho già notato che l'affresco (non tavola) posto su di un altare del *Pantheon*, in cui sono figurati la Vergine col divin figliuolo, S. Francesco e S. Giovanni, riconosciuto anche dal Cantalamessa per opera del pittore di Roma, si trovava vicino a quello della *Annunciazione*, a quanto mi venne assicurato. Ma in ogni modo stava nella medesima chiesa, e quindi se vi è una supposizione da fare, questa può essere solo nel senso che chi ha eseguito l'uno abbia eseguito anche l'altro dipinto.

Il Cantalamessa crede che Antonazo si accontentasse dell'approssimativo e delle convenzioni apprese dagli umbri, e che nessuno sappia concepirlo senza ammettere la costanza di tracce di arte umbra nelle sue dipinture. Ma converrà spiegarci su ciò che si intende per arte umbra. Oltre Benozzo, di scuola fiorentina, che però esercitò non poca influenza sugli umbri, non possiam ascrivere alla vera scuola umbra Melozzo, che ha forme e tendenze diverse.

Posto ciò, nelle sue prime opere datate (quelle che si trovano a Rieti e a Subiaco da me ricordate nell'articolo in discorso) Antonazo si avvicina a Benozzo Gozzoli e nelle opere successive egli risente la influenza dell'ambiente romano e l'azione del grande Ambrogi: in seguito si infiltrarono nelle sue pitture, ora più ora meno, elementi umbri, o meglio elementi della scuola di Perugia, specialmente di Fiorenzo di Lorenzo.

Noi dunque riteniamo che questa *Annunciazione* egli eseguisse nella sua maniera romana, non poco influenzata da Melozzo Ambrogi. Quell' opera — siam disposti a riconoscerlo — ha non poca affinità con l'arte di questo grande, ma è per noi, lo ripetiamo, uscita dal pennello di Antonazo.

***

E poichè ho la penna in mano in difesa della paternità artistica di un dipinto discusso di Antonazo mi sia permesso di far poche parole di commento ad un articoletto, che porta la firma « Lisa de Shlegel », inserito nel n. IV de *l'Arte* corr. anno, in cui si combatte l'attribuzione ad Antonazo Romano del *S. Sebastiano* esposto nella Galleria Corsini, ove è ascritto a Melozzo da Forlì; attribuzione da me proposta nel *Bollettino d'Arte* (n. IV-1907).

Non posso ripetere ciò che allora scrissi; mi limiterò quindi a brevi osservazioni, in aggiunta a quanto osservai allora.

In primo luogo prendo atto, che nella pubblicazione indicata si ammetta, in sostanza, che fra questo *S. Sebastiano* e un altro in affresco, dipinto nella chiesa di S. Vito e Modesto in Roma, assegnato ad Antonazo, vi siano somiglianze in tutti i particolari. Io avevo citato questo dipinto in sostegno della mia tesi. Ma a dire la verità non riscontro in esso le manchevolezze notate nello scritto in discorso; ho voluto rivedere l'affresco e mi sono confermato nella mia opinione. La pittura vi è chiara, diligentemente condotta, le ombre naturali, come rilevasi nell'originale meglio, naturalmente, che nelle fotografie.

Antonazo è un artista ineguale: anche in una istessa opera, come nell'affresco del quale trattiamo, considerato nella sua integrità e in cui alcune parti sono superiori alle altre. Il paesaggio poi, del quale pure si fa cenno nella pubblicazione della De Schlegel e di cui non avevo fatto parola nel mio articolo, è di carattere prettamente antonazzesco. Però non si può far bene il confronto fra il quadro della Galleria Nazionale e l'affresco di S. Vito e Modesto sotto questo aspetto; giacchè in questo ultimo, sebbene della medesima natura, è appena accennato e rudimentale. Il paragone lo faremo con il paesaggio dell'affresco che sta ai lati dell'arco della terza cappella a sinistra di chi entra, nella chiesa di S. Pietro in Montarès, in cui da una parte è figurato *Davide*, dall'altra *Salomone*, opera del nostro Antonazo. Qui davvero ritroviamo il cielo limpido, arioso, i monti lontani e la campagna a larghe linee, gli alberelli alti con i rami e le frondi raccolti in tanti gruppi tondeggianti, e i cespugli tondi del pari e le rupi quali si notano nelle tavole in discorso.

Ed ora veniamo al documento da me riportato.

Ho riconosciuto che l'*ancona* in esso indicata non fu eseguita completamente conforme al contratto: non è questa la prima volta che ciò accade. Del resto si è trovato un *S. Sebastiano* proveniente dalla chiesa della *Pace*, per cui l'*ancona* doveva eseguirsi, si è trovato un *S. Fabiano*, l'uno e l'altro compresi tra le figure che dovevano dipingersi in essa, e simili a due dipinti di Antonazo, uno dei quali fu già indicato, l'altro è la mezza figura di S. Gregorio Magno, esistente nel ciborio di S. Giovanni in Laterano e non dovremmo ammettere che in queste simiglianze, in questa provenienza vi sia un nesso che ci riporta alla obbligazione assunta da Antonazo?

Se queste due pitture fossero di Melozzo, come si è preteso, dovrebbero essere state eseguite prima del 1491, data del contratto, giacchè in quest'epoca Melozzo erasi trasferito fuori di Roma, e allora Antonazo si sarebbe obbligato a dipingere le stesse figure, già eseguite dal suo antico socio in arte nella medesima chiesa! E qui si noti che il *S. Fabiano* è poco noto, poco in venerazione in Roma; sembra poi che si sia scoperto un altro frammento che può riferirsi all'*ancona*, ma, confesso, non lo conosco.

La riproduzione di una medaglia in cui è l'effigie di Guglielmo Pereira si è voluto che serva a provare la dissomiglianza da quella dell'uno o dell'altro devoto figurati nella tavola. Ma

è ben difficile fare simili accertamenti fra una medaglia ed una testina, e inoltre si potrebbero fare altre ricerche in proposito; ma nella peggiore ipotesi, se anche in quel dipinto non vi fosse il ritratto del Pereira, il mio assunto rimarrebbe perfettamente dimostrato allo stesso modo. Il contratto deve essere stato poco osservato all'atto pratico come ho sempre ammesso: e fra le modificazioni introdottevi potrebbe esservi stata quella di aver sostituita anche quella figura.

G. Bernardini.

FRANCESCO SQUARCIONE

E LE SUE RELAZIONI CON ANDREA MANTEGNA

Il rinvenimento di una serie di documenti importanti negli Archivi di Padova ha dato occasione, tanto al Moschetti, — il quale a nome del felice scopritore Vittorio Lazzarini, li ha pubblicati e dottamente illustrati [1], — quanto a Laudedeo Testi, nel primo volume della sua opera sulle origini della pittura Veneziana, di rivendicare a Francesco Squarcione il contestato posto quale fondatore della scuola Padovana nel '400. Sia concesso anche a me di esaminare questi nuovi documenti e di esporre brevemente, se e in quanto questo nuovo contributo alle nostre cognizioni debba cambiare il nostro concetto sulla importanza artistica dello Squarcione, sulla efficacia del suo insegnamento e sull'influenza che egli possa aver esercitato sullo sviluppo del suo principale scolaro Andrea Mantegna [2].

È ben noto, che tanto lo Scardeone quanto il Vasari non fanno grande vanto delle facoltà artistiche dello Squarcione che, in forma eufemistica, fanno capire esser pittore debole; giudizio basato sulla tradizione, perchè tutte e due, scrivendo cento anni dopo lo Squarcione, confessano di saper pochissimo o niente delle sue opere. Tale opinione vien confermata dal silenzio di Michele Savonarola, — il quale scrisse i suoi commentarii proprio nel periodo critico della pittura padovana (avanti il 1445), — sul nostro pittore: silenzio eloquente, che mi pare non dovrebbere essere trascurato, data l'alta coltura e la vastità degli interessi dell'autore padovano, la cui famiglia troveremo in stretti rapporti collo Squarcione. Viene corroborata anche dal fatto, che tutte le opere importanti di pittura in questo tempo furono affidate a maestri chiamati da fuori, quali Filippo Lippi, Paolo Uccello, Jacopo Bellini, Antonio Vivarini; o ad altri padovani come Pizzolo, Mantegna, Calzetta, ecc. I nuovi documenti in questo punto da una parte riferiscono di nuovo soltanto alcune commissioni di pitture poco importanti e piuttosto decorative date allo Squarcione, e d'altra parte gli tolgono ancora l'incarico più importante per la cappella Ovetari, la quale, sull'autorità del Vasari, si credeva finora affidata a lui. In quanto dunque all'esercizio pittorico dello Squarcione i documenti nuovi non mutano nulla.

Se maestro Francesco, come altri pittori anche oscuri, qualche volta fu chiamato a fare delle stime o come arbitro, non vuol dire certamente che fosse considerato come di speciale valore o come il principale pittore del luogo. Le sue relazioni con Niccolò Savonarola (Doc. XX), il quale lo tratta più da cliente, che prestò servizio in casa sua, che quale artista, non danno anzi un concetto molto alto della sua posizione artistica. Che lo Squarcione sia stato pittore nessuno ha negato, nè l'ho negato io, come sembran credere il Moschetti ed il Testi. Senza dubbio egli stesso era capace di eseguire pitture di propria mano; molte circostanze però, come ad altri anche a me, suggerivano il sospetto che più del solito egli si servisse dell'aiuto degli scolari e che più del lecito amasse di affidare ad assistenti l'esecuzione di opere commesse a lui.

Tale sospetto originava dal confronto delle sue opere, o allogate allo Squarcione o firmate da lui, le quali solo son rimaste fino ai giorni nostri. Esse mostrano tale differenza di stile e di esecuzione da far dubitare quanti le hanno studiate che possano essere dipinte dalla stessa mano, ma che debbano essere piuttosto, o l'una o tutte e due, lavori di assistenti. Chi vorrà sostenere l'importante posizione del nostro pittore quale caposcuola ed innovatore dell'arte credo farà meglio ad abbandonare a scolari oscuri questi dipinti deboli ed indifferenti, che non farebbero molto onore al fondatore della scuola padovana [1].

Questa impressione, che lo Squarcione abusava dell'opera dei suoi allievi, viene confermata dalle notizie intorno alle sue relazioni coi suoi scolari. Alle quali notizie già conosciute i documenti recentemente trovati aggiungono nuovi fatti gravi, di natura da indurre in una parola di biasimo anche i più strenui difensori del pittore padovano. Si sapeva già che Squarcione aveva fatto un contratto col suo figlio adottivo Mantegna [2] per lavoro comune, e che questo contratto fu sciolto dal tribunale, perchè il Mantegna era allora minorenne e perchè *era stato ingannato dal maestro*. Ora impariamo che lo Squarcione ha fatto lo stesso giuoco ad altri de' suoi scolari di talento. Pare che, per assicurarsi a poca spesa la collaborazione del giovani, egli cercasse di legarli alla sua persona adottandoli in luogo di figli ad allettandoli colla promessa dell'eredità dei suoi beni. Come Mantegna anche Marco di Ruggiero da Bologna (Zoppo) adottato nel 1455 (Doc. XXXVIII-XL) presto si ribellò contro il padre sfruttatore [3] e, come nel primo caso, anche qui Squarcione è condannato a pagare al suo allievo il valore della sua opera. Anche la terza adozione, di un certo Giovanni, fatta nel 1466, evidentemente allo scopo principale che il giovane *laborando de eius misterio* (Doc. LVII) gli potesse essere utile, deve essere stata sciolta presto, perchè nel testamento del 1467 Squarcione non parla più di figlio adottivo.

Lasciando da parte che queste notizie danno un concetto poco favorevole del carattere impetuoso e volubile dello Squarcione, bisogna insistere sul fatto che quasi tutti i suoi scolari si manifestano più quale collaboratori che quali apprendisti propriamente detti. Si confrontino le condizioni, tipiche mi pare, del contratto riferito nel Doc. LXXIII, nel quale Mantegna nel 1458 assume uno scolaro di tredici anni *ad discendum artem* per sei anni contro un compenso di lire quindici annue da pagare al maestro, che lo nutre e lo veste, ecc., coi patti che fa Squarcione cogli allievi, che entrano nella sua bottega. Nel 1431 Michele da Vicenza *locavit se et operas suas* per due anni allo Squarcione, che nel primo non gli pagò niente oltre il vitto, ecc., nel secondo lo rimunerò a sua discrezione (Doc. XVII). Nel 1440 entra Dario da Udine di età di circa diciannove anni per due anni *laborando et serviendo* e riceve tre lire al mese (Doc. XXIII). Nel 1447 Matteo del Pozzo da Venezia di anni diciassette si obbliga per quattro anni *ad adiscendum artem et magisterium picturæ .... artem adiscendam, exercendam ed operandam* e paga venticinque ducati l'anno [4] (Doc. XXXVI). Marco di Ruggero aveva l'età di ventun anni, quando nel 1453 faceva i primi passi col maestro (Doc. XXXVIII). Giorgio Chiulinovich di anni venti nel 1456 *se locavit ad standum et laborandum* col maestro (Doc. XLV). Si vede che tutti gli scolari dello Squarcione — oltre il Mantegna e l'Uguccione, dei quali parleremo subito — erano di età superiore di molto a quella, nella quale si solevano incominciare gli studi, e che quasi sempre si tratta più del lavoro del giovane che d'un insegnamento dal principio. È vero, che sempre si aggiunge che il maestro si obbliga a *docere*, dare *commoditatem exemplorum, fideliter instrui* [5], ma, pur amettendo che queste espressioni non siano solamente delle formule eufemistiche del servizio, o generate dalla vanità del maestro, chè invece lo Squarcione veramente voleva e poteva dare degli insegnamenti, risulta dall'età dei garzoni e dal carattere dei patti che tutti non erano principianti ma giovani provetti da poter prestare pregevoli servizi. Infatti i lavori eseguiti da Marco Zoppo entro quattordici mesi o poco più e venduti dallo Squarcione per proprio

(1) *Nuovo Archivio Veneto*, N. S. anno VIII (1908), tomo XV, parte I, p. 72; parte II, p. 419; tomo XVI, parte I, p. 68.

(2) Veli il capitolo sullo Squarcione nel mio libro *Andrea Mantegna*, Berlin und Leipzig 1902.

(1) Non ho attribuito l'altare dei Lazzara allo Schiavone, come mi fanno dire Moschetti e Testi; ho detto soltanto che si potrebbe crederlo di sua mano, ma che però è inferiore alle opere sue. Del resto è indifferente, se sia stato lo Schiavone o un altro, a dipingere l'altare o ad aiutare il maestro. Naturalmente non ho mai nè pensato nè scritto che lo Schiavone sia stato il maestro del Mantegna, come parve al Testi (p 433, n. 4). Non ho dato importanza allo Schiavone come artista, ma soltanto l'ho indicato come il tipo di quei pittori secondarii, i quali lavoravano a Padova verso il 1450, ed univano le forme veneziane a quelle di Donatello.

(2) Moschetti e Testi dicono che io ho negato o messo in dubbio l'adozione del Mantegna. Chi legge ciò che ho scritto (pag. 22 seg.) vedrà, che al contrario l'ho preso per un fatto provato.

(3) Il fatto, che Squarcione chiese il risarcimento delle spese da Marco, prova che fu quest'ultimo, che volle sottrarsi ai vincoli del contratto.

(4) Questo prezzo mi pare così enorme, da far nascere dei dubbii.

(5) Si noti, che anche Nicolò Pizzolo, benchè maestro e nell'età di ventisei anni, è chiamato discepolo e garzone di Donatello (Doc. LXXXV).

SCUOLA DEL GHIRLANDAIO.

Madonna in trono col Divin Figliolo e quattro Santi.

CERTALDO - Chiesa di S. Lucardo.

ALFIERI & LACROIX - MILANO.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO X OTTOBRE 1909 N. 10

SPIGOLATURE DI VAL D'ELSA.

CASTELFIORENTINO IN VAL D'ELSA.

S. Verdiana. — Nella sagristia della Chiesa di S. Verdiana trovasi una tavola dipinta a tempera rappresentante detta santa patronessa del paese, in piedi tra due serpi (suoi simboli) con le mani giunte in preghiera. Il dipinto ha sofferto grandissimo danno, non solamente dal tempo ma ancor più dai restauri. Tutti i panneggiamenti furono ridipinti, le belle mani rozzamente rifatte ed il fondo d'oro rinnovato in modo che ci presenta ora una superficie volgarmente rilucente. Ma per fortuna il viso austero e pieno di espressione è rimasto illeso, insieme con la bell'aureola ed il tappeto d'un disegno assai fine ed originale. Questa impressionante figura venne finora attribuita alla scuola giottesca, mentre invece mostra, a parer mio, tutti i caratteri d'un lavoro della scuola senese e più particolarmente di quella di Duccio. In ogni modo il quadro merita speciale attenzione da parte degli studiosi, come pure un provvedimento immediato per evitare maggiori guai, poichè, grazie ai brutali restauri subiti e alle cattive vernici sovrapposte, la superficie si scrosta già e minaccia prossima rovina.

SCUOLA DI DUCCIO - S. Verdiana.
Castelfiorentino in Val d'Elsa.

Nella seconda sagrestia trovasi una tavola a tempera recante la *Madonna col Bambino* di dimensioni colossali ed una *maestà*. La Vergine, seduta in trono, tiene in grembo il Divin Figliuolo, il quale alza la mano in atto di benedire.

Questo quadro che originalmente si trovava nella vicina chiesa di S. Francesco, è da molti anni stato ascritto con poco acume alla scuola senese; basterà, però, uno sguardo solo a persuaderci che da tale scuola non avrebbe potuto uscire questo dipinto. Anzi, si scorge facilmente come esso appartenga senza dubbio alla fiorentina. Di fatti confrontiamo le forme pesanti, i tipi pronunciati e virili piuttosto che belli, i panni larghi e grandiosi con quelli di due altri lavori del medesimo autore, il quale per noi non è altri che Taddeo Gaddi — colla pala d'altare — per esempio, della Galleria delle Belle Arti a Siena, e sopra tutto coi celebri affreschi della cappella Baroncelli nella chiesa di Santa Croce a Firenze. Sono sicura che dopo un tale confronto nessuno vorrà impugnare questa mia attribuzione. Sebbene l'effetto del quadro intiero sia piuttosto scemato dalle due corone impostevi e dal fondo tutto ridipinto nel seicento, le figure stesse sono fortunatamente scevre di restauri (1).

Nella chiesa stessa, sopra il secondo altare a sinistra, havvi un grande quadro in tavola assai raffaellesco come composizione e tipi. La bionda *Madonna*, dal volto sereno e dolce, tiene il Bambinello nudo sulla mano destra e nella sinistra un libro chiuso. *S. Francesco* colla destra sulla propria ferita sta a sinistra del trono, mentre *S. Sebastiano* coperto a metà d'un manto rosso e giallo dall' altra parte tiene una freccia. Una volta il dipinto dev'essere stato assai bello e fine d'esecuzione ma i restauri moderni l'hanno in gran parte trasformato togliendo il carattere originale delle varie figure, specialmente alle teste in gran parte rifatte secondo il gusto accademico del ristauratore. Così la Madonna ed i Santi acquistarono un'aria troppo dolce e sentimentale, ed i colori divennero troppo brillanti.

TADDEO GADDI (?) - La Vergine col Bambino.
Castelfiorentino in Val d'Elsa.

(1) Parlando di Taddeo Gaddi vorrei menzionare un lavoro il quale merita d'essere restituito al maestro. Nella « *Rassegna d'Arte* » di novembre 1908, il signor Umberto Gnoli pubblica una bella tavoletta dell'*Adorazione dei Pastori* » esistente nella Galleria di Digione, attribuendola con ragione alla scuola giottesca. Uno studio un po' più profondo sarebbe forse bastato all'illustre scrittore per convincerlo che trattasi d'un lavoro assai caratteristico di Taddeo stesso.

Il dipinto però con la sua composizione maestrevole, merita di essere fotografato e meglio conosciuto.

Questo quadro è stato attribuito a Lorenzo di Croce ed altri, ma direi invece che ricorda in ogni particolare la maniera di Ridolfo Ghirlandaio. Non pare improbabile

SCUOLA DI DOMENICO VENEZIANO - La Vergine col Bambino e Santi. Santa Maria a Lungo Tuono.

che qualche seguace di Ridolfo abbia eseguito quest'opera sotto l'influenza, però, di Raffaello; ma lascio il problema da risolvere ai conoscitori.

Dintorni.

S. Maria a Lungo Tuono. — Nella piccola chiesa di Santa Maria a Lungo Tuono a due chilometri da Castelfiorentino sulla strada che conduce a Castelnuovo, vedesi un quadro in tavola interessantissimo. Esso ha per soggetto la *Vergine* bionda e graziosa, vestita d'una tunica rossastra e d'un grande manto azzurro e giallo, seduta sopra un trono di stile del Rinascimento che porge il seno al Putto. A destra *S. Verdiana* colle sue serpi insieme a *S. Chiara*, mentre i *Santi Antonio Abbate e Francesco d'Assisi* le stanno dalla parte opposta. Quest'ultimo è qui rappresentato in un modo inusitato direi anzi rarissimo. Quest'uomo sbarbato, dalla testa calva ed intellettuale di età già avanzato è una concezione assai originale dell'artista. L'iscrizione sulla base del trono ci dice solamente come il quadro fosse dipinto nel 1471, per un certo Neri di Domenico di Neri (1). Ma possiamo giustamente affermare che ebbe nascita nella scuola di Domenico Veneziano. Sebbene fosse già morto il Veneziano a quell'epoca, vi ha una rassomiglianza straordinaria tra i tipi da lui immaginati, particolarmente la Madonna col Figlio della Galleria degli Uffizi, e quelli del nostro quadro (notisi la pettinatura della Vergine e la sua tunica increspata sotto la cintola stretta).

La tavola di S. Maria a Lungo Tuono è spaccata in tre pezzi per il disgregamento delle assi, rovinando così la faccia del venerabile S. Antonio Abbate, oltrechè subì altri gravissimi danni, non solamente dal tempo, ma dagli uomini, i quali, pare, si sono divertiti a graffiare la superficie della pittura. Pare, però, che da molti anni, la parte centrale con la Vergine ed il Bambino fosse l'unica mostrata al pubblico (senza dubbio quale " quadro sacro ") — come si vede dalla differenza nei colori fra questa parte e quelle laterali, che hanno meglio conservata la loro freschezza.

S. Chiara. — Prima di lasciare Castelfiorentino vorrei richiamare l'attenzione degli studiosi sul bellissimo *Crocefisso* giottesco sopra l'altare a sinistra entrando in questa chiesa. Per nobiltà di concetto e profondità di sentimento, il meraviglioso dipinto accusa uno dei primi posti fra i molti Crocifissi giotteschi che trovansi in toscana. Sebbene non sappia indicarne con precisione l'autore non dubito che questo capolavoro appartenga alla scuola giottesca della metà del secolo XIV. Nascosto e quasi sconosciuto come è, esso merita l'ammirazione di ogni amante della bella arte trecentesca.

Certaldo.

Nel Palazzo Pretorio di questo paese, oltre i tre affreschi attribuiti dal Berenson ed altri a Pier Francesco Fiorentino, ho potuto identificare ancora diversi lavori eseguiti dall'interessante maestro.

Nella sala, ora dell'archivio, al primo piano, vi è una *Madonna col Figlio tra S. Francesco d'Assisi e S. Girolamo.* Assai piacente appare la figura della Madonna, mentre il piccolo Gesù si volta con atto graziosissimo verso S. Francesco, il quale sta a sinistra della Vergine.

Vicino alla finestra trovasi un altro affresco assai danneggiato, di *S. Martino* a cavallo nell'atto di dividere

SCUOLA DI DOMENICO DI DUCCIO - Parte centrale del dipinto. La Vergine col Bambino e Santi - S. Maria a Lungo Tuono.

il suo mantello col povero: manca, purtroppo, in gran parte, la testa del Santo.

(1) L'iscrizione dice: · TAVOLA · A FATTO · FARE · NERi · Di DOMENiCO · Di NERi . Di DANARi Di LiMOSiNE · MCCCC · LXXI · ADi XXVII DOTTOBRE.

Nella stessa sala un terzo dipinto a metà rovinato; sul muro a sinistra vediamo un *S. Giovanni Battista* dai lunghi capelli scuri e dagli occhi luminosi.

BARTOLO DI FREDI - Madonna col Bambino.
Colle Val d'Elsa - S. Antonio in Bosco.

Questi tre affreschi mostrano nei tipi generali, nel colorito, e nella tecnica esecuzione, tutti i caratteri del simpatico, sebbene alquanto disuguale, pittore di S. Gimignano.

Antica Pieve. — Nell'antica Pieve accanto al sopradetto palazzo, trovasi sul muro in fondo ancora un altro dipinto, il quale venne con ragione riconosciuto di Pier Francesco dal sig. Perkins. Esso rappresenta due angioletti biondi, vestiti di bianco, che tengono aperta la tenda di un ciborio, forse i più graziosi e bei putti che il maestro abbia mai dipinto.

CERTALDO (dintorni).

S. Lucardo. — Dietro l'altar maggiore della chiesa di S. Martino a Lucardo — l'antico semifonte — una tavola di grandi dimensioni, reca la *Madonna in trono col Divin Figliuolo*, tra quattro Santi: S. Pietro, S. Martino, S. Giovanni Battista e S. Giusto (?); i due santi vescovi stanno inginocchiati davanti al trono. La Vergine vestita di una tunica color di rosa sopra la quale casca un ampio manto azzurro, abbassa gli occhi limpidi sopra il bel Figlioletto nudo in grembo, e rivolto a S. Martino adorante. S. Pietro a destra della Madonna ci presenta una figura molto dignitosa e virile, come pure il Battista ed il santo accanto, sono tipi notevoli per la loro nobiltà. Nella predella la *Pietà*, il *Martirio di S. Pietro*, l'*Incontro tra S. Martino ed il poverello*, il *Martirio di S. Giusto* e la *Decapitazione di S. Giovanni*. Sebbene questa pittura sia attribuita a Domenico Ghirlandaio, non possiamo accettare tale attribuzione, pur ammettendo che essa appartiene alla scuola ghirlandaiesca (speriamo che, coll'aiuto della riproduzione qui data, i conoscitori potranno soddisfarci in quanto alla precisa sua paternità).

COLLE IN VAL D'ELSA.

S. Antonio in Bosco. — Sull'altare maggiore della chiesuola di S. Antonio in Bosco, sulla strada tra Colle in Val d'Elsa e la Badia all'Isola, trovasi un quadro quasi sconosciuto ed assai interessante della scuola senese. La tavola a tempera, un po' guasta dall'impronta de' soliti chiodi votivi, ci presenta la *Madonna in piedi col Bambino in braccio*. Bionda di chioma, d'uno sguardo dolce e piena di mistero, essa indossa una tunica rossa finemente ricamata in oro di un disegno elegantissimo, mentre un manto celeste le casca, quasi senza pieghe da capo a piedi. Le sue mani si incrociano intorno al corpicciuolo del piccolo Gesù che si appoggia alla sua spalla. Vestito d'una piccola tunica della stessa stoffa ricca e dorata della Vergine, il Divin Figliuolo pare animato dallo stesso pensiero mistico, che si scorge nel viso puro della Madonna. Egli tiene le dita a metà prese tra i semi del frutto della sapienza, il melagrano. In contrasto colla serietà quasi virile che leggesi sul suo viso, i suoi piedini spuntano con un atto delizioso da bambinello fuori della vestina rosa. Sopra ambedue le teste sono state inchiodate le solite corone votive d'argento.

NERI DI BICCI - S. Nicola da Tolentino.
Poggibonsi - Chiesa di S. Lorenzo.

Vedendo, durante la primavera scorsa, per la prima volta questa pittura, la riconobbi subito quale lavoro senese ma rimasi in dubbio quanto al preciso suo autore. Uno studio più accurato, però, mi ha indotto a concordare nell'opinione autorevole del signor F. Mason Perkins, il quale la attribuisce

alla prima maniera di Bartolo di Fredi. Infatti quest'attribuzione vien confermata confrontando la pittura in questione col polittico della Madonna col Figlio, tra angeli e santi, nella Galleria di Siena (num. 51). Anche questo dipinto è stato da diversi anni giustamente attribuito, dal Berenson e dal Perkins, a Bartolo di Fredi, ma nonostante vedo che l'attribuzione tradizionale a Lippo Memmi non è finora stata cambiata nel catalogo ufficiale di quella Galleria. Nelle figure della Vergine e del Bambino in ambedue i quadri, vediamo la stessa modellatura piana dei corpi, la stessa chiarezza di colori, i medesimi drappeggiamenti slanciati, la stessa ricchezza di ricamo d'oro, i medesimi tipi e le medesime forme. Citerei in modo particolare, la forma della mano destra della Madonna di S. Antonio in Bosco e quella identica del santo che le sta a destra nel quadro di Siena; il piede sinistro del Bambino, uguale in tutti i due dipinti, gli occhi stretti, le bocche piccine, e l'accentuazione caratteristica dei muscoli del collo nelle varie figure. Giudicando dalla sua forma, anche la tavola di S. Antonio faceva originalmente parte d'un polittico, del quale mancano ora le ali. La riproduzione fotografica di questa pittura non può dare che una povera idea della sua bellezza e della sua freschezza di colore. Abbiamo qui infatti un quadro di non poca importanza, tanto per la sua bellezza estetica, quanto perchè porta un nuovo contributo alla nostra conoscenza dello stile giovanile di Bartolo.

Poggibonsi.

Collegiata. — Dietro l'altar maggiore di questa chiesa è appeso molto in alto un gran quadro in tavola il quale merita uno studio speciale, sebbene finora non menzionato da nessun critico. Esso rappresenta la *Risurrezione del Redentore* che esce dalla tomba tenendo in mano il vessillo, fra quattro graziosi angioli. Davanti alla tomba, in varie attitudini le quali richiamano a mente il famoso affresco di Piero dei Franceschi a Borgo San Sepolcro, i tre soldati dormenti; nel fondo, nella luce misteriosa dell'alba, vedesi un lago circondato da un paesaggio roccioso. La figura del Cristo è d'una grande raffinatezza d'espressione. I colori originalmente brillanti sono ora attenuati dal fumo e dal sudiciume di diversi secoli.

BARTOLO DI FREDI - Madonna Assunta.
S. Gimignano - Monte Oliveto.

Sebbene ufficialmente attribuito alla maniera del Tamagni, questo dipinto nulla ha che fare colla maniera così facilmente riconoscibile di quel maestro. Esso ha qualcosa invece fra il Botticelli ed il Ghirlandaio e ci induce a pensare sopratutto al Botticini. Senza arrischiare per conto mio un'attribuzione determinata lascierei invece questo quadro allo studio che merita da parte dei conoscitori della pittura fiorentina, colla speranza ch'essi possano arrivare a qualche conclusione definitiva.

S. Lorenzo (S. Agostino). — Sul terzo altare a destra vedesi — poco bene, però, in causa della cattiva luce — una tavola a tempera recante una figura ieratica e maestosa di *S. Nicolò da Tolentino* ritto in piedi, col sole fiammeggiante sul petto, nella sinistra il libro aperto e nella destra il giglio, mentre in basso vediamo inginocchiate varie figure diminutive di monache oranti. Il quadro mostra dappertutto un disegno assai nitido, unito ad un'esecuzione assai accurata.

Questo quadro è attribuito a Pier Francesco Fiorentino ma si rivela invece come uno dei migliori lavori di Neri di Bicci. Basterà un esame anche superficiale delle teste delle piccole monache per confermare questa mia attribuzione, senza parlare della figura del santo stesso.

San Gimignano.

Mont' Oliveto. — Nelle due sagrestie della Chiesa di Mont'Oliveto vicino a San Gimignano in Val d'Elsa, ammirasi un altro bellissimo lavoro — anch'esso attribuito tradizionalmente a Lippo Memmi — ma che evidentemente è della prima maniera di Bartolo di Fredi — un polittico smembrato, cioè, del quale rimangono ora cinque tavole. Una di queste, rappresentante la *Madonna assunta* circondata da un coro d'angeli sta appesa sopra la porta della prima sagrestia. Questo quadro assai fine d'esecuzione, e d'una bellezza di colori veramente eccezionale, minaccia prossima rovina per lo scrostamento della superficie.

Nella sagrestia, o piuttosto cappella attigua, a destra e sinistra dell'altare, trovansi quattro santi appartenenti senza dubbio al medesimo polittico. Essi rappresentano i *Santi Giovanni e Benedetto, Bartolomeo e Caterina d'Alessandria;* quest'ultima d'una bellezza notevole. Delle

parti rimanenti di questo polittico non abbiamo trovato traccia (1).

Collegiata. — Nell'ultimo degli affreschi del Vecchio Testamento, di Bartolo di Fredi, nella navata sinistra di questa chiesa rappresentante la *Pazienza di Giobbe*, la figura del santo patriarca stessa fu in tutto ridipinta di modo che nello stato attuale, si può annoverare fra i lavori originali di Pier Francesco Fiorentino, essendo stata senza dubbio rifatta intieramente da quest'artista.

Nel coro trovasi una tavola in tempera rappresentante la *Madonna col Divin Figliuolo* tra cinque santi. Vestita d'una tunica d'un bel color rosso e d'un manto azzurro, la Vergine siede sopra un trono di stile del Rinascimento; tiene il nudo pargoletto sul ginocchio a destra su un bel cuscino d'oro; egli benedice colla manina destra, preme amorosamente un uccellino colla sinistra volgendosi verso l'inginocchiato S. Nicolò di Tolentino, dietro il quale stanno l'arcangelo Michele ed un santo vescovo. Alla sinistra della Madonna trovasi Santa Lucia coi suoi simboli, ed un'altra santa donna la quale veste da monaca e porta in mano un crocefisso. Nel fondo vedesi un cielo pallido sopra un mare azzurro. I tipi ed i colori sono piacenti, ma la composizione non è troppo ben equilibrata. È stata finora attribuita a Vincenzo Tamagni, ma riveste invece tutti i caratteri di Michele di Ridolfo Ghirlandaio. In ogni modo questo quadro nulla ha che fare col Tamagni.

Cappella della Misericordia. — Nella cappella della Misericordia, accanto alla Collegiata, un'affresco danneggiato e trasportato su tela, raffigura il *Cristo morto nella tomba*, opera evidentemente della mano di Pier Francesco Fiorentino.

Nella medesima cappella dentro un tabernacolo barocco vedesi, dipinta in tela, una rappresentazione del così detto *Volto santo*, cioè il Cristo in croce vestito della tunica verde, adorato da due disciplinati. Questo quadro — veramente uno stendardo — è abbastanza fine d'esecuzione, e sebbene non rechi nessuna attribuzione, appartiene alla migliore maniera di Sebastiano Mainardi. Sopra un'altare nel chiostro adiacente trovasi un'altro stendardo della medesima mano, rappresentante le iniziali di Cristo adorato da due disciplinati.

MASOLINO DA PANICALE - S. Lorenzo.
S. Miniato al Tedesco - Chiesa dei Santi Jacopo e Lucia.

San Miniato al Tedesco.

Prima di concludere queste mie note sulla Val d'Elsa vorrei richiamare a mente due affreschi a S. Miniato al Tedesco, i quali se non totalmente sconosciuti, purtroppo non richiamano l'attenzione generale degli studiosi. Parlo dei due squisiti frammenti di *S. Lorenzo* nella cappella degli Armaleoni della chiesa dei S.S. Jacopo e Lucia (ora detta di S. Domenico) e la figura colossale di *S. Cristoforo* nella grande chiesa Francescana del detto paese. Queste due nobilissime figure furono pochi anni fa dal Berenson (1) dubitativamente attribuite a Masolino di Panicale. A nostro parere non v'ha dubbio circa la fondatezza di tale attribuzione, e sono lieta di poter pubblicare per la prima volta il primo di questi due lavori per i molti studiosi i quali finora non conoscono l'originale. Nutro sempre la speranza di poter riprodurre più tardi anche il secondo in qualche futuro numero di questa rivista.

L'affresco di *S. Lorenzo*, ora ridotto alla sola mezza figura, trovasi sul pilastro a destra entrando nella cappella degli Armaleoni. Esso ha subìto gravissimi danni, e dei due simboli del santo vedesi ora solamente il libro aperto ch'egli tiene nella sinistra. La sua pianeta è d'un bel color rosa; egli guarda in avanti con un'espressione forte e dignitosa. Pare un santo ideale. Il tipo è indubitabilmente di Masolino, come lo sono pure il modo squisito e delicato di dipingere la carne e le bellissime tinte. Di quest'ultime qualità non possiamo affatto giudicare dalla fotografica riproduzione nella quale tutto si trova indurito.

La figura del *S. Cristoforo* trovasi sul muro sinistro della chiesa di S. Francesco, ed è l'unico frammento rimasto degli antichi affreschi nella navata della chiesa (2). Il santo ha grandiose dimensioni e di nobile apparenza. Vestito di un manto rosso egli porta senza fatica il peso del Bambino ridente sopra la sua spalla. Anche qui i tipi e l'esecuzione sono caratteristici di Masolino.

(1) Di queste pitture ho parlato a lungo in un recente articolo nella *Rassegna d'Arte Senese*.

(1) Vedi: *Study and Criticism of Italian Art*, 2 series, London 1902.

(2) La raschiatura delle mura imbiancate nel seicento scoprirebbe senza dubbio altri dipinti di ugual valore. La chiesa intanto possiede almeno un'altro antico capolavoro, frammenti del quale si trovano oggidì in due stanzucce scure accanto alla sagrestia. Questi sono frammenti d'una vasta composizione — probabilmente rappresentante la Madonna col Bambino in trono in una gloria di santi ed angeli — la quale senza dubbio occupava originalmente l'intiero muro del vecchio refettorio o capitolo. Le figure principali non si vedono più, ma varii gruppi di bellissimi angeli e santi sono ancora visibili; abbastanza, infatti, da provarci che qui stette una volta una delle più nobili e belle creazioni dell'arte giottesca.

Sebbene non sappia precisamente nominare l'autore dell'affresco non erro certamente attribuendolo alla scuola di Agnolo Gaddi. Esso a mio avviso è il più prezioso gioiello artistico che possiede S. Miniato, e nessun sacrifizio — anche grandissimo — dovrebbe ostacolare il rinvenimento di questa preziosa reliquia. Come trovasi oggi, perso nel buio, occorre la luce di una candela per poterlo vedere ed anche allora riesce quasi impossibile scorgere chiaramente il poco che rimane scoperto.

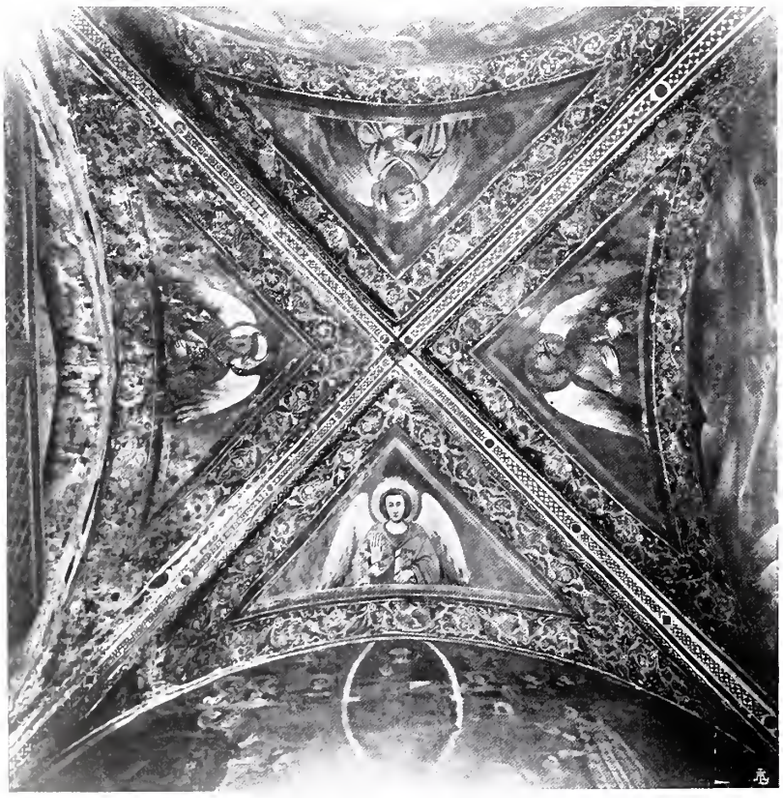
Irène Vavasour Elder.

GLI AFFRESCHI TRECENTISTI
NELLA CAPPELLA DELLA CHIESA DI S. CHIARA IN MONTEFALCO.

Un soffio di arte umbra e senese, soffusa di fervida fede, anelante ad un amore soavemente mistico, è in alcuni affreschi che decorano l'interno della cappella nella chiesa di S. Chiara in Montefalco. È costituita essa di un ambiente a pianta quadrata, coperto di volta a crociera con cordonate. Le quattro vele di detta volta sono contornate da fascioni in cui si svolgono ornati tratti dalla flora naturale (fig. 1), di carattere affine a quelli che decorano le volte a crociera delle chiese di S. Francesco e di S. Chiara in Assisi e di altre costruzioni coeve.

Le pareti della cappella in parola sono internamente affrescate da mani diverse e in epoche differenti. Nella parete di fondo, in corrispondenza del sovrastante affresco raffigurante l'evangelista *Giovanni*, è rappresentata la *Crocifissione* (fig. 2); composizione grandiosa che ha alquanta analogia con quella dipinta dal Cavallini nella chiesa inferiore di S. Francesco in Assisi, di molto però a questa inferiore sia per finezza di disegno, chiarezza e grandiosità d'insieme, sia per equilibrio delle diverse parti col tutto. Un raffronto immediato tra i due affreschi lascia subito intravedere in quello della cappella di Montefalco la mano di un artista di scuola umbra che debolmente imita un lavoro del Cavallini, dal quale ritrae parecchie particolarità caratteristiche e in forme e in dettaglio, come ad esempio il nimbo crocesegnato, i capelli del Cristo

(Fig. 2). MONTEFALCO - Cappella nella chiesa di S. Chiara. La Crocifissione.



(Fig. 1). MONTEFALCO - Cappella nella chiesa di S. Chiara. Affreschi nella volta a crociera.

discriminati a mezzo il capo e ricadenti a cordicelle, il modo come si delinea il nudo recante nel ventre l'enfiamento per i patiti dolori e un ornato a fasce nel perizoma. Altre analogie si ravvisano nei tipi di alcune figure e nelle espressioni di dolore degli angeli, tra nubi, contornanti la figura del Cristo. Altre somiglianze inoltre sono nei volti allungati (che hanno riscontro anche con quelli di alcuni affreschi della scuola di Giotto) (1), alle volte contratti in maniera da diventare un po' ridicoli, caratteristici particolarmente nel mento scodellato o ricurvo. Il tipo del cavallo nell'affresco di Montefalco (fig. 2) ricorda quelli caratteristici degli affreschi del Cavallini; la Maddalena, in piedi, bacia con tutta l'effusione dell'anima il piede destro del Cristo, di fronte a lei è una figura di prelato genuflesso e orante a mani giunte a piè della croce, l'ordinatore e donatore stesso dell'affresco. A destra del crocifisso è il S. Giovanni accosciato il quale geme per l'interno affanno, a sinistra è la Madonna, tra le Marie, ricadente su sè stessa per l'intenso dolore.

Se l'affresco del Calvario nella cappella di Montefalco è molto inferiore a quello del Cavallini per finezza di disegno e di composizione, d'altra parte non si potrà non riconoscere in esso un certo carattere di espressione cupa e triste rispondente

(1) La *Deposizione* nella chiesa inferiore di S. Francesco in Assisi.

(Fig. 3). MONTEFALCO - Cappella nella chiesa di S. Chiara. L'Evangelista S. Giovanni.

(Fig. 5). MONTEFALCO - Cappella nella chiesa di S. Ghiara. L'Evangelista S. Marco.

all'ora e al momento dell'azione dolorosa, un'espressione cioè di sentimento mistico e commovente che traspira in quasi tutta la composizione pittorica.

Non meno importanti sono gli evangelisti affrescati nelle quattro vele della volta a crociera (figg. 3, 4, 5, 6): grandiosità d'insieme, maniera larga nel panneggiamento, naturalezza di posa, grande vivacità di espressione, nelle teste bestiarie che hanno quasi espressione umana, sono pregi mirabili di queste originali concezioni di un artista del trecento il cui nome è finora ignoto.

(Fig. 8). MONTEFALCO - Cappella nella chiesa di S. Chiara. Affreschi nella parete destra.

Nella parete sinistra della cappella in parola, in corrispondenza cioè del sovrastante evangelista affrescato, il *S. Matteo*, sono affreschi che ritraggono più particolarmente della scuola umbra nei colli allungati e nei visi rotondetti. In alto di detta parete è il Cristo sedente (figura 7) chiuso in una nicchia contor-

(Fig. 4). MONTEFALCO - Cappella nella chiesa di S. Chiara. L'Evangelista S. Matteo.

(Fig. 6). MONTEFALCO - Cappella nella chiesa di S. Chiara. L'Evangelista S. Luca.

nata da una fascia dipinta a forma di mandorla (1), è in atto di benedire con la mano destra, coperto di manto che sul davanti e nel punto di attacco dei due lembi presenta un originale dispiegarsi dell'indumento. A destra ed a sinistra di esso sono angeli oranti librati sulle nubi; in basso sul lato sinistro è un vescovo mitrato, in piedi, che addita con la mano destra un novizio domenicano genuflesso e orante a mani giunte, e con la mano sinistra pare che chiegga per entrambi misericordia e salvezza; a destra è una Regina cinta di corona, coperta di ricco ammanto reale, la quale al pari del Vescovo, addita con la mano sinistra un giovane domenicano genuflesso orante a mani giunte (2), e la destra rivolge ad un'edicola sospesa sulle nubi da cui scaturisce l'acqua della salute, dell'eterna salvezza. Anche lei pare che umilmente e fidente chiegga dall'Alto misericordia e perdono.

Fig. 7.
Cappella nella chiesa di S. Chiara in Montefalco.
Affresco nella parete sinistra.

(1) Il carattere della pittura è propriamente di quella eugubina o della sua scuola.

(2) Che sostengono sulle punta delle dita uno scudo molto incurvato, crocesegnato in bianco, e sulla fascia orizzontale ricorre la scritta « Scutu fidelis ».

(Fig. 9). MONTEFALCO - Cappella nella Chiesa di S. Chiara - S. Chiara.

Nella parete destra della cappella in parola, in corrispondenza cioè del sovrastante evangelista affrescato, il *S. Marco*, in alto della parete e in una specie di lunetta dipinta, sono affreschi anche di scuola umbra, cioè (fig. 8) Cristo in atto di benedire con la mano destra e dipinto sino a mezzo il corpo, ai lati di esso due angeli che supplicano fidenti, recanti nelle ali le traccie dello spolvero. Gli altri affreschi delle pareti, per quanto vari nei soggetti religiosi, sono però inferiori a quelli finora descritti, se non che uno sguardo alla figura 9 lascia a prima vista intravedere, tra questi affreschi trecentisti, uno di scuola senese raffigurante S. Chiara, lavoro forse di artista ritardatario che in pieno 300 svolge forme di scuola senese particolarmente nella forma allungata degli occhi, nella rigidità delle forme e nel panneggiamento alquanto duro.

Una perfetta analogia con gli affreschi riportati nelle figure 7 e 8 della cappella di Montefalco è in quelli della chiesa di S. Domenico (1) in Torino che costituiscono per quella regione una nota importante per la storia della pittura trecentesca in Piemonte; sono anche questi di scuola umbra, palese particolarmente nell'affresco raffigurante S. Tommaso con devoti, nei quali sono impresse alcune caratteristiche della pittura umbra, come a dire i colli allungati, i visi rotondetti e la forma ritmica di disporre le dita delle mani rigidamente allungate e parallele, nell'atto cioè della preghiera.

(1) Vedi *Rassegna d'Arte*, anno IX, fasc. 1, Mason Perkins: *La risurrezione di una chiesa del trecento.*

* * *

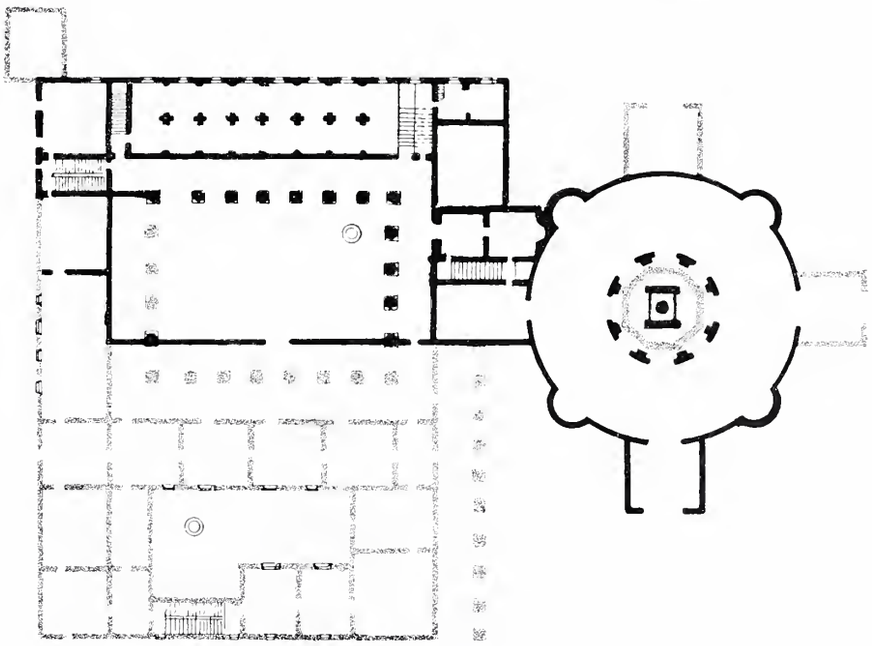
Un soffio dunque di arte umbra e senese aleggia tanto negli affreschi della capella della chiesa di S. Chiara in Montefalco quanto in quelli della chiesa di S. Domenico in Torino; affreschi dai quali traspira una fervida fede, rivelatrice d'ingenuo candore. Gli autori di tali opere (ricche di figure anelanti ad una vita migliore col volto supplicante e fiducioso della preghiera), sono finora ignoti, come sono ignoti tanti altri artisti che decorarono basiliche, chiesette e chiostri romiti di altre contrade italiche.

Lorenzo Fiocca.

LA CHIESA DI FORNÒ (FORLÌ).

A 7 chilometri da Forlì sorge in Fornò la chiesa di S. Maria delle Grazie.

È una superba rotonda di 34 m. di diametro, cui si collega un vasto fabbricato rettangolare destinato in origine al convento dei frati così detti di " S. Salvadore ". La pianta topografica qui riprodotta è tolta da una pubblicazione di Giacomo Santarelli del 1854, ristampata poi nel 57, allorchè la chiesa venne riaperta solennemente al culto. Le linee più scure dimostrano l'opera tuttora esistente e quelle più chiare ciò che un tempo esisteva. Ricostruendo l'intero edificio nelle sue linee caratteristiche appare evidente come esso fosse una delle più belle costruzioni di conventi della seconda metà del quattrocento. Esso aveva difatti un bellissimo porticato che serviva d'accesso, un chiostro magnifico e una cisterna come si convenivano ai migliori monasteri e luoghi sacri di quell'epoca.



(Fig. 1). Pianta della Chiesa e dell'antico convento di S. Maria delle Grazie in Fornò.

L'architetto fu con tutta probabilità Pace Bambaci, nativo di Maso Forlinese, e nell'attribuirgli la paternità di quest'opera sono concordi le cronache di Andrea Bernardi (Novacula) e quelle di Leone Cobelli nonchè gli apprezzamenti personali di grande autorità del Bonoli, di G. Mazzatinti, di A. Venturi, di E. Calzini, del Santarelli e di Filippo Guarini. Il Bonoli parlando di Pace e attribuendogli disegni di altre fabbriche del genere lo chiamò il primo ricamatore dei suoi tempi e architetto noto in tutta Italia. Servì infatti sotto gli ordini di Sisto IV, morì nel 1500, e diede fra il 1471 e il 1484 la maggiore sua attività a lavori di pregio che Pino III degli Ordelaffi fece eseguire in Forlì. Di certe poi il Bambaci fu allievo di Leon Battista Alberti e nella eleganza delle sagome, nella purezza delle linee e nella sobrietà dei mezzi, accenna a quelle scuole che diedero all'architettura del primo rinascimento il nome di bramantesca.

Considerevole influenza debbono pure aver avuto sull'educazione tecnica ed artistica del Bambaci i maestri fiorentini, tanto più che allora Mastro Zorzo lavorava intorno alla Rocca.

Lo stato attuale di conservazione dell'edificio di S. Maria delle Grazie non consente che una rievocazione della bellezza perduta poichè il convento è ridotto a canonica e molti elementi preziosi furono lasciati incompleti o non vennero rispettati dal tempo e dai successivi restauri. Le ornamentazioni esterne, in cotto o in marmo sono scomparse, è scomparso il fregio della facciata della chiesa e sole si conservano le tre bellissime porte d'ingresso in marmo di Carrara. La pila dell'acqua santa, il piccolo battistero col basso rilievo sovrastante e le altre porte interne del tempio, sono parimenti dello stesso marmo e del medesimo stile. Una elegante portina in cotto congiunge la vecchia sacristia col campanile e nel vano di base di questo esiste un lavabo di marmo veramente ammirevole per eleganza e per bellezza di esecuzione.

Nel cortile interno dell'antico convento si elevava un porticato della miglior grazia quattrocentesca e su di esso poggiava una snella loggetta. Le arcate di quel portico sono ora chiuse da un muro continuo e rinserrano ancora molte colonnette di marmo dai semplici e proporzionati basamenti e dagli eleganti capitelli. Molti vani della loggetta sono oggi chiusi e servono ad uso di abitazione. Le decorazioni in cotto attorno alle arcate e la fascia orna-

mentale fra portico e loggia non hanno fortunatamente subito ancora gravi danni e rilevano squisito senso di arte e di estetica.

Nell'atrio d'ingresso e nell'alto del tempio esistevano pregevolissimi affreschi, ma i restauri del 1853 furono la rovina di quel poco che ancora restava e adesso non si scorgono che pallide ombre che lentamente scompaiono.

Indubbiamente altre pitture ornavano il porticato del chiostro e quello d'ingresso al convento, ma di loro più nulla rimane.

Il miglior affresco, a fede dei cronisti e per quanto non ci sia lecito giudicare su ciò che è restato, vedesi nella parete superiore del monumento a Pietro Bianco. Di questo monumento riportiamo la fotografia, ma del fresco non fu possibile ricavarne copia per l'insufficenza di tonalità. Il Bianco fu l'eremita fondatore della chiesa ed ebbe per volontà di Pino sepoltura in quel sarcofago. Al di sopra di questo sovrasta una pittura, ma dell'opera scultoria e del pennello, ci sono ignoti gli autori.

L'affresco è in un rettangolo incassato terminante ad arco; rappresenta la deposizione nel sepolcro; vi campeggia nel centro la figura di Cristo chiarissima con riflessi verdastri disteso su candido lino. È sostenuto alle spalle da un uomo in piedi che è certamente Giuseppe d'Arimatea, col suo turbante rosso a bordi turchini e gialli, col manto giallo e la tunica verde. Esso ha in una mano una cappa, e coll'altra stringe il lenzuolo. La sua testa è bellissima e la barba e i capelli vi appaiono rossicci. Presso il fianco sinistro di Cristo stanno S. Giovanni e due donne genuflesse; una è Maria col manto azzurro e la veste chiara, e le mani giunte. Giovanni ha la veste turchina, i capelli inanellati. L'altra donna è Maria di Magdala colle chiome sparse, il manto rosso.

Proprio in direzione del capo di Pietro Bianco, scolpito in marmo, vedesi sull'affresco la sua immagine di profilo genuflessa, a mani giunte e col rosario fra le dita. Il pittore volle rappresentarlo col berretto bianco, come pare realmente portasse, e una larga tonaca di color viola scuro. La dimensione delle figure è circa metà del vero. Nello sfondo appare Gerusalemme e più in alto il Calvario, la tomba è dischiusa, qua e là molte piccole figure a piedi e a cavallo, cogli emblemi della passione, chiodi, scale, martelli. Il dipinto è intonato ad una certa ma-

(Fig. 2). Porta in marmo della Chiesa di S. Maria delle Grazie in Fornò.

linconia ed è in verità uno dei più pregevoli affreschi dell'ultimo quattrocento. Una incisione in rame e una succinta descrizione trovasi nell'*Album di Roma* del 1857 a p. 323. Una tradizione non documentata attribuisce quell'opera al Cobelli ma egli stesso nelle sue cronache non ne fa alcun cenno, nè si può accettarne la paternità dal momento che nulla ricorda in quel dipinto la Scuola Forlivese, da cui indubbiamente il Cobelli avrebbe attinto in quell'epoca.

Il monumento funerario di Pietro Bianco consiste in un'urna rettangolare di marmo bianco di m. 2.10 di lungh. per 0.76 di alt., sorretta da mensole, e divisa in 3 specchi chiusi da semplici cornici. In quello centrale è incisa la sigla di Cristo circondata da una raggiera in rilievo, negli altri due laterali è scolpito il monogramma di Maria sormontato da una corona. Identico monogramma è motivo di tutte le cornici di terracotta.

Sopra l'urna è distesa la figura del frate. La scoltura è finissima e pare calcata dal vero, la modellatura dei piedi e della testa sono in particolare di grandissimo pregio.

CARLO CESARI.

(Fig. 3). Monumento funerario di Pietro Bianco, fondatore della Chiesa.

NOTIZIE INTORNO AI DIPINTI ITALIANI NEL FOGG MUSEUM.

Nel maggio del 1905 la " Rassegna d'Arte „ pubblicò un articolo di F. Mason Perkins su le pitture italiane prestate dal signor Eduardo Forbes al Fogg Museum in Cambridge (Stati Uniti). Il signor Forbes, dacchè comparve quello scritto, aggiunse in epoche diverse nuovi dipinti italiani alla sua raccolta in questo Museo presso la Università di Harvard. Poichè esse sono di considerevole importanza, riusciranno interessanti alcune brevi note che completeranno così l'illustrazione della raccolta.

La scuola di Siena è rappresentata da due grandi pitture: l'una di Taddeo Bartoli, *la Vergine col Bambino*, l'altra *San Gerolamo seduto al suo scrittoio*, di Matteo di Giovanni. Nella tavola di Taddeo lo splendore delle tinte rosse sgargianti e degli ori rabescati, la linea e lo spazio intese in modo così prettamente decorativo, la dolce espressione nel viso della Madonna e la grazia affettuosa della sua posa richiamano il fascino particolare dei più vecchi artisti di questa straordinaria scuola senese che si inizia col suo apogeo. Vi ha qualcosa della bellezza della *Madonna* di Duccio a Londra, dell'*Annunciazione* di Simone, della *Madonna del latte* di Ambrogio Lorenzetti nel miglior lavoro di Taddeo; ma vi hanno pure segni di decadimento; la luce che splende nella ricca sua arte è scintillìo di carboni accesi non di fuoco vivo.

Questo quadro della raccolta Forbes è firmato *Tadeus de Senis pinxit hoc opus 1418*. Nel complesso la composizione e lo stile sono molto affini alla parte centrale del polittico con la *Vergine* e *quattro Santi* (1) nella Pinacoteca Vannucci in Perugia. Quest'ultima Madonna è più soave. Il Bambino sta seduto anzichè in piedi ed il motivo dell'uccellino, sebbene comune ad entrambe, è pur differente come differenti sono gli angioli; ma nelle linee generali, la Madonna Fogg è una replica. Sebbene le fattezze dei due putti differiscano, il tipo facciale nel Museo Fogg è caratteristico di Taddeo e si può confrontare, ad esempio, col Gesù nel polittico di S. Gemignano.

TADDEO DI BARTOLO – Madonna con Bambino.
Fogg Museum – Cambridge (S. U. A.)

Taddeo non aggiunse molto alla pittura senese: le sue opere spesso poetiche ben di rado si possono chiamare grandi. Solo gli artisti più tardi, della seconda metà del 400, dànno nuova foggia alle tradizioni. Il *S. Gerolamo* della raccolta Forbes è un esempio caratteristico di uno dei più interessanti di questi artisti, Matteo di Giovanni. Porta firma e data, ma una abrasione nella superficie rende difficile il determinare se si debba leggere 1472 o molto più probabilmente 1482. Per ragioni di stile, non riesce difficile attribuire questo S. Gerolamo a Matteo (1).

La testa si può confrontare con quella del S. Paolo nella *Madonna delle neri* (1477): notisi la marcata somiglianza fra le mani destre che tengono la penna nei due santi. In colore, disegno e sentimento, questo dipinto severamente bello è un lavoro tipico. La mancanza di purezza nel colore, l'evidente ma non disciplinata ricerca della forma e delle qualità più emozionali, riflettono un nuovo temperamento. Però Matteo è signoreggiato da un atavismo artistico. Le sue tinte digradanti, a cui aggiungono vitalità alcuni tocchi sgargianti di cinabro e di arancione, dànno all'insieme uno strano fascino; il ritmo delle linee fluenti, le macchie di luce e di ombra nel colore hanno qualità eminentemente decorative. La Musa lirica mette la maschera tragica.... ma non inganna alcuno.

Senza dubbio il più importante, nonchè il più bello, degli ultimi prestiti di Mr. Forbes è il piccolo tondo di Cosimo Tura con la *Adorazione dei Magi*. La parca bellezza del colorito, viola cupo, verde e giallo oro, è in questo piccolo quadro l'accompagnamento di una fantastica melodia di forme rese con violenza, che sembrano sbalzate da un fine metallo e cristallizzate nella fragilità della porcellana. Questa *Adorazione* apparteneva alla raccolta della contessa di Santa Fiora e in origine faceva parte di una pala che trovasi nella chiesa di S. Giorgio di Ferrara sull'altare di S. Mau-

(1) Un'altra tavola evidentemente ispirata da questo polittico, un *S. Giovanni* (proveniente dalla chiesa di San Donato in Ginestreto) firmato *Tadeus de Senis me pinxit* era esposto nella Mostra dell'Antica Arte Senese.

(1) Questa tavola era esposta nella Mostra di Arte Antica a Perugia. (*N. d. D.*).

rilio. Fu descritta dal sig. Adolfo Venturi nel suo ragguardevole articolo " L'arte emiliana al Burlington Fine

MATTEO DI GIOVANNI – S. Gerolamo.
Fogg Museum – Cambridge (S. U. A.).

Arts Club di Londra (1) „ in cui stabilisce l'indiscutibile autenticità e parentela colla tavola di San Maurino.

Passando ora alle altre scuole italiane di questa raccolta, troviamo Firenze ed il Trecento rappresentati da una grande Madonna in Trono col Putto e con Angeli adoranti di Spinello Aretino. Sebbene sia stata assai ridipinta, si può tuttavia riconoscere questo maestro minore nei tipi delle faccie e delle mani, nel corpo tozzo e pesante del Bambino e nei panni dalle pieghe semplici.

Questa Madonna, nelle sue qualità di disegno elementare, nello splendore delle tinte, è una eccellente illustrazione dello stile religioso di un pittore in cui le molteplici deficienze nel rendere le parti più significative erano solo parzialmente compensate dalla frequente bellezza dei mezzi della sua arte.

Di Benozzo Gozzoli v'ha un piccolo tabernacolo con la *Vergine e il figlio*. Nostra Donna, una mezza figura

SPINELLO ARETINO – Madonna, Putto, Angeli.
Fogg Museum – Cambridge (S. U. A.).

avvolta in un manto verde cupo che nasconde solo in parte la veste rossa, tiene in braccio il Bambino il quale benedice con una mano, mentre nell'altra stringe una melagrana; un uccellino con brillanti macchie di rosso e di giallo, posa sul suo ginocchio. Il tono delle carni, argenteo nella luce, d'oro rossiccio nell'ombra, le guance rosee, ricordano l'avorio dipinto. Il fondo è di oro rabescato. Questa deliziosa pittura si può confrontare per ragioni di stile con la *Madonna e Santi* (1456) di Perugia. Il tabernacolo Forbes mette in evidenza il temperamento sensuale di Benozzo, ancora purificato dalla semplice fede e dalla bellezza del suo maestro Angelico, che sarà troppo presto dimenticato per la forza sempre crescente del fascino terrestre. Frate Angelico era contento nel suo giocondo paradiso, ma Benozzo, come quei " figli di

COSMÉ TURA – Adorazione dei Magi.
Fogg Museum – Cambridge (S. U. A.).

(1) Arch. Storico dell'Arte. Vol. I, 1894. Il tondo con la *Circoncisione* è ora nella collezione di Mrs. J. L. Gardner Boston U. S. A.

Dio „ i quali " videro che erano belle le figlie degli homini „ per la propria rovina sposò le cose terrene.

Il *Sacrifizio di Caino e di Abele* è il soggetto di un piccolo dipinto abbastanza interessante dal punto di vista archeologico sebbene di scarsa attrattiva artistica. Davanti al rozzo altare onde il fumo dei sacrifici s'innalza e sovrasta per confondersi poi poco a poco nell'azzurro e nelle nuvole grigie del cielo, a sinistra, Abele sta in ginocchio in una semplice tunica turchina, e a destra Caino, similmente vestito di un pavonazzo bronzeo, soffia nel fuoco morente del suo respinto olocausto. Sul cielo spiccano il verde bruno del prato lontano e gli alberi delicatamente perugineschi. Sul primo piano vi è un velo arancione.

Questo piccolo quadro da Crowe e Cavalcaselle venne attribuito, come opera giovanile, nientemeno che a Raffaello. Tuttavia le differenze di stile e di sentimento dalla maniera del Sanzio, per quanto leggiere, sono così marcate da rendere insostenibile tale attribuzione. È assai più probabile che si tratti di un lavoro giovanile di Fra Bartolomeo, forse sotto l'influsso della sua amicizia col giovane Raffaello. Il pittore degli sportelli del tabernacolo eseguito da Pier del Pugliese, mostra già nel fresco fascino della composizione, nel tipo della faccia, nel panneggiare, nella finitezza da miniatura, uno stile personale che, in un ulteriore sviluppo, si sarebbe appunto manifestato in una pittura come questa di *Caino ed Abele*.

FRA BARTOLOMEO – Il sacrificio di Caino ed Abele.
Fogg Museum – Cambridge (S. U. A.).

BENOZZO GOZZOLI – La Vergine e il Figlio.
Fogg Museum – Cambridge (S. U. A.).

Gli altri dipinti si possono tratteggiare in modo più sommario. Un *San Pietro martire* in mezza figura, su tela, è attribuito a Lorenzo Lotto; probabilmente un'opera giovanile di questo maestro disuguale. Il bruno senza rilievo della tonaca è la tinta predominante (in cui la vernice scurita ha pure la sua parte) i toni delle carni hanno poca vivacità, onde, se si eccettua il buon disegno delle mani, non vi ha molto d'interessante nel quadro. Finalmente dobbiamo menzionare un *ritratto di Cardinale* di Scipione Gaetano e con ciò si pone un termine alla descrizione dei dipinti recentemente dati in deposito dal signor Forbes. Un tondo con il *Matrimonio di Santa Caterina*, prestato dal signor Roger A. Derby non ci tratterrà; fu attribuito molto discutibilmente al Luini e porta la dicitura *B. L. 1566*: tutt'al più trattasi soltanto di un lavoro di scuola.

JOSEPH BRECK.

UN POLITTICO DI VITALE DA BOLOGNA.

Varie sono le opinioni e discordi i giudizî dei critici intorno ad un'ancona o polittico esistente nella chiesa di S. Salvatore in Bologna. Il Bolognini Amorini (1) la ritenne dipinta nel secolo XIII, il Cavalcaselle e il Crowe (2) non la stimarono tanto antica, ma della prima metà del trecento, e l'attribuirono a Vitale da Bologna, detto anche Vitale delle Madonne. Dopo avere diligentemente descritta cotesta pittura, soggiungono che " le qualità della pittura ricordano assai più quelle dei lavori di Vitale che non dei pittori contemporanei della stessa scuola; poichè, oltre la consueta impronta della forma gentile, le figure non mancano di vita e di movimento, come più specialmente si vede nella storia del martirio. Il tutt'insieme è stato eseguito con la cura e diligenza più specialmente usate dai miniatori che non dai pittori di tavole, come sopra tutto può osservarsi nel ricco e fine lavoro delle dorature, dei ricami, delle vesti e degli altri accessori del quadro „.

L'Avv. Giuseppe Gaetano Roncagli (3) raccolse " un cumulo di dati, di circostanze e di fatti potentissimi „ (secondo lui) per dimostrare che cotesta tavola " ha un'origine necessariamente anteriore agli ultimi anni del secolo XIII, e che tutte le probabilità fanno credere che fosse dipinta all'epoca della consacrazione della chiesa di S. Maria di Reno, venti anni prima della nascita di Cimabue (!); che essa è un gioiello

(1) *Vite dei pittori bolognesi*. (Bologna, 1841, p. 9).
(2) *Storia della pittura in Italia*. (Firenze, Le Monnier, 1887, vol. IV, p. 58).
(3) *Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*. Ser. III, vol. I, pp. 451-471. (Bologna, 1883).

prezioso, una reliquia inestimabile dell'antichissima nostra scuola, la quale fa fede non solo della sua esistenza, ma del grado di coltura al quale era pervenuta „.

Recentemente scrisse di cotesto polittico — non ricordato invece dal Venturi nella sua *Storia dell'Arte* vol. V — oltre C. Ricci (1), che l'attribuì a un pittore fiorito nello scorcio del sec. XIV, forse veneto, il Dott. Tiberio Gerevich (2), al quale sembra che esso " offra punti di contatto „ con lo stile di Simone dai crocifissi, e l'attribuì senz'altro a Cristoforo da Bologna. Egli continua così descrivendo il soggetto della pittura: " Troviamo nel mezzo, come quel maestro preferisce, l'*Incoronazione*, alla manca S. Agostino presenta un divoto Canonico Renaniano, e a destra S. Giovanni Battista e un fanciullo inginocchiato; negli scompartimenti attigui dall'una parte è rappresentato *S. Benedetto* in atto di benedire una Santa Scolastica, e al di sopra il presepio; mentre dall'altra in basso sono le figure di due santi dottori seduti, e in alto la scena del *Martirio di S. Caterina d'Alessandria*. Il tipo della Madonna non è dissimile da quello della seconda maniera di Simone, giacchè manifestano fortemente la sua influenza il tipo del Cristo sbarbato e dei santi, e il modo di trattare il drappeggio con curve semplici e piacenti. Le piccole ma ben misurate figure spirano una rara e tenera dolcezza, coll'espressione di una intima vita devota. I singoli colori dell'ancona si fondono in una dolce tonalità dorata, che si stende su tutti gli scomparti abbondantemente ricchi di dorature. Lo squisito effetto delle leggere tinte, appena toccate, e delle luci sfumate offre tutte le intime delicatezze d'un bel tramonto autunnale „. Conclude dicendo che " evidenti affinità stilistiche indicano un maestro proveniente dalla bottega di Simone; mentre brevi notizie di due antichi scrittori richiamano alla mente il nome di Cristoforo da Bologna „.

L'Avv. Roncagli per sostenere e ravvalorare la sua tesi raccolse molte notizie delle più antiche pitture che esistevano in Bologna, soggiungendo che " lo stesso Padre Trombelli riferisce che tale ancona venne trasportata in Bologna prima della metà del secolo XIV, e circa nell'anno 1340, a cagione delle pestilenze e delle guerre atrocissime che desolavano la parte montana della provincia bolognese „. Il Trombelli dice veramente (3) che allorquando i Canonici di S. Salvatore furono obbligati a lasciare l'abbazia di S. Maria di Reno " è antichissima tradizione che seco portassero una miracolosa immagine di Maria Vergine, a cui poi ne sostituirono un'altra, *fatta da perita mano*, sul principio del 1400, la quale tuttavia si venera nella nostra chiesa „. In questa immagine dipinta da perita mano, non nei primi anni del secolo XI, ma nel 1353, dobbiamo riconoscere l'ancona di Vitale da Bologna, che lo stesso Trombelli descrisse (4), dicendo che anticamente era posta sull'altare maggiore di S. Maria di Reno, mentre, come vedremo, fu eseguita per l'altare di S. Tommaso Vescovo di Cantorbéry, che fu canonizzato il 20 febbraio 1173, ed era stato scolaro dello studio bolognese. Cotesto altare fu eretto dal Card. Ildebrando fra il 1173 e il 1178, nel 1203 fu rifatto a spese degli scolari della nazione inglese con tale magnificenza che sembrava anzi che una cappella, una chiesetta unita al tempio maggiore di S. Salvatore, e vi costruirono un nuovo altare. Dice il Guidicini (5) che, " diminuito il numero degli scolari inglesi, tutto il *gius* di questa cappella fu devoluto ai Canonici Renani, i quali nel 1353, essendo priore Riniero Ghisilieri, fecero lor soli ornare le cappelle, accordando a Vitale de Equis celebre pittore di quei tempi, scudi 60 d'oro „.

Non si comprende bene da questa notizia del Guidicini che cosa dipingesse in S. Salvatore Vitale da Bologna; ma il contratto che fortunatamente potei ritrovare nei Memoriali dell'Archivio di Stato di Bologna toglie qualsiasi dubbio, e ci prova all'evidenza che il 6 luglio 1353 Vitale d'Aimo de' Cavalli, della parrocchia di S. Maria Maggiore, si obbligò col priore di S. Maria di Reno e di S. Salvatore Riniero Ghisilieri di dipingere una tavola per l'altare di S. Tommaso di Cantorbéry, di bella pittura, con dieci figure " et istoriis pulchris et honorificis „, secondo la volontà del detto priore, adoperando oro fino, azzurro ed altri buoni e fini colori. La pittura doveva essere compiuta per Natale, e Vitale ricevè cento lire di bolognini, pari a circa 760 lire di moneta italiana.

Riniero di Guglielmo Ghisilieri divenne Canonico regolare di S. Maria di Reno nel 1319, fu Preposito de' medesimi Canonici nel 1337, Priore nel 1349, e morì il 19 marzo 1374, con gran fama di somma prudenza e zelo, essendo stato molto benemerito del suo monastero.

Nella figura che sta a fianco della Vergine, e che pone la mano destra su un Canonico Renano di S. Salvatore io riconoscerei non S. Agostino, come vorrebbero il Trombelli e il Gerevich, ma l'Arcivescovo S. Tommaso di Cantorbéry, e nel monaco inginocchiato il priore Riniero Ghisilieri. La consuetudine che avea Vitale di dipingere a lato dell'immagine della Vergine quella del committente il quadro inginocchiato si può osservare anche nella tavola n. 203 della Pinacoteca di Bologna.

Il documento da me trovato è molto notevole anche perchè ci fa conoscere con certezza il nome del padre e della famiglia di Vitale da Bologna, della quale si avevano notizie molto dubbie. Il Bolognini Amorini (1) per primo, credo, ci fece sapere che Vitale " si dice della nobile famiglia Cavalli „. In un documento del 26 luglio 1334, indicato dal Dott. Emilio Orioli (2), è detto: *Vidalino Aymi de Equis pictore*. Se non fu nipote ebbe probabilmente parentela con quel Vitale di Conte de' Cavalli che era degli Anziani di Bologna per il quartiere di Porta Ravegnana nel 1311 (3).

Terminerò facendo voti che cotesto prezioso polittico possa dalla chiesa di S. Salvatore passare alla Pinacoteca di Bologna, accanto alla tavola di Vitale, che fu dipinta per la chiesa della Madonna del Monte. LODOVICO FRATI.

(1) *Guida di Bologna*. (Bologna, Zanichelli, 1908, p. 106-7).

(2) *Rassegna d'arte*, Anno VI, n. 11, p. 167 (Milano, 1906). V. anche la recentissima memoria sulla pittura bolognese del sec. XIV, nell'ultimo volume degli *Studi e documenti*, pubblicati dalla R. Deputazione di storia patria per la Romagna, che non ho presente.

(3) *Memorie istoriche concernenti le due canoniche di S. Maria di Reno e di S. Salvatore*. (Bologna, 1752, p. 69).

(4) Op. cit., p. 61.

(5) *Cose notabili di Bologna*. (Bologna, 1868, vol. I, p. 113).

(1) Op. cit., pag. 10.

(2) *Atti e Memorie della R. Dep. di storia patria per la Romagna*, Ser. III, vol. XXV, pag. 184.

(3) V. GHIRARDACCI: *Histor. di Bologna* (I, 550).

In Christi nomine amen. Eiusdem natiritatis millesimo tricenteximo quinquageximo tercio, Indictione sesta, die sexto mensis Iullii. Magister Vitalis quondam Aymi de Equis pictor civis bononiensis, de capella S. Mariae Majoris, sponte se obligando venerabili viro domino Raynerio de Ghyrileriis priori S. Mariae de Reno et S. Salvatoris de Bononia ibidem presente et stipulante facere unam tabulam ad altare S. Thomae de Conturbia, constructi in dicta ecclesia S. Salvatoris, puleram picturam decem figuris et istoriis et etiam storiis puleris et honorificis ad voluntatem dicti domini prioris de auro fino et coloribus açuri et aliis bonis et finis coloribus ad opus predictum, de manu propria dicti magistri Vitalis, et ipsam explere hinc ad festum natiritatis domini nostri Yhesu Christi proxime venturi, et ipsam completam etiam dare et tradere dicto domino priori bon. ad ecclesiam S. Salvatoris predicto, super altare predicto, suis expensibus hinc ad dictum terminum, et hoc ideo fecit dictus magister Vitalis pro centum libris bononinorum, quas dictus dominus prior videntibus testibus et me notario infrascripto, dedit, solvit, tradidit et numeravit eidem magistro Vitali ibidem recipienti, etc. et insuper promixit dictus magister Vitalis eidem d. priori stipulanti quod si dictis loco et termino non dederit et expletam et stabilitam non tradiderit ipso d. priori tabulam supradictam, ut dictum est, et omnia et singula in hoc instrumento inserta non observaverit, aut in aliquo contrafecerit dare, presentare et consignare, ac libere relasare eidem d. priori bon. domum sue habitationis tot et tanta pignora auri vel argenti manuteneutem, que bene valebunt centum libras bononinorum: cum omnibus penis, dampnis et expensis et interesse suis cursis in quolibet capitulo huius instrumenti a tempore more infra terciam diem statim sequentem dicto termino elapso; sub pena centum librarum bon. semper promissis: et circa quam penam, etc. salvo quod accideret, quod Deus avertat, ipsam magistrum Vitalem ipsam tabulam non posse complere infra dictum terminum aliquo caso infirmitatis, vel alio evidente casu et excusabili, quem ipse magister Vitalis in penam predictam non incidat et tunc teneatur notificare domino priori predicto, quia sic ad invicem convenerunt. Quae omnia, etc. cum promissione rati habita, sub pena dupli diete quantitatis pecunie stipulare promiserunt et cum refectione damnorum et expensarum litis, et sub obligatione omnium suorum bonorum, etc. Cum pacto precharie et debite renunciationis, etc. Actum Bononie, in claustro ecclesie S. Salvatoris, presente fratre Johanne de Grifonibus, qui dixit se ipsos cognoscere contrahentes, Nicholao cond. Francisci de Libris notario ad memor. comunis Bononie, cui denuntiata fuerunt predicta, d. Alberico rectore ecclesie S. Tecle de porta nova et Dino quondam Nicolai de Lamandina et Berto Guillelmi pictore testibus ad predicta vocatis et rogatis ex instrumento Francisci Aspetati de Cento not. et sic dicti contrahentes una cum dicto notario venerunt, dixerunt, denunciaverunt, et predicta poni, scribi et registrari fecerunt in memorialibus Comunis Bon. secundum formam statutorum Comunis Bononie.

(*Memoriali di Dino di Biagio Magnavacchi*, 1353, c. XII *v.* presso l'Arch. di Stato di Bologna).

CASCIA.
CHIESA DELLE CAPANNE IN COLLEGIACONE.

Ha il titolo di S. Maria Apparente: ma è conosciuta volgarmente col nome di Chiesa delle Capanne, perchè prossima alle Capanne di Collegiacone, uno dei numerosi villaggi del Comune di Cascia.

È una chiesuolina quadrata, con una grande tettoia, che dalla facciata si congiunge con l'eremitaggio di fronte, un tempo anch'esso adorno di affreschi, rovinati poi da un incendio.

Fu fabbricata *in solo lateranensi* dai muratori lombardi (1) intorno al 1473, perchè il 16 settembre di quell'anno una tal Vannicella di Lucio Cola lasciò nel suo testamento un legato *ecclesie constitute seu constituende.... Sancte marie apparente* (2).

Affresco della facciata della chiesa.

La facciata ha sopra la porta d'ingresso un grande spazio a mezzaluna tutto dipinto con affreschi, rappresentanti Gesù entro un nimbo di serafini nel centro, a destra Maria, a sinistra S. Giovanni Battista, intorno gran numero di Santi e Sante, inferiormente l'invenzione della S. Croce, ed in basso a sinistra Eva col frutto proibito. Un largo crepaccio ha un poco rovinata la pittura sul lato sinistro del riguardante.

L'interno ha le pareti laterali ed il vòlto completamente cosparso di affreschi abbastanza conservati, ma bisognosi di urgenti restauri pei numerosi crepacci che hanno lesionata la fabbrica.

Sul vòlto a sinistra veggonsi dipinti S. Giovanni Evangelista con l'anno MCCCCLXXVIII, S. Luca, S. Gregorio papa e S. Ambrogio; a destra S. Marco, S. Matteo, S. Daniele e S. Agostino (?).

Particolare degli affreschi interni.

Sulla parete sinistra veggonsi S. Antonio abate, San Paolo eremita (?), S. Paolo apostolo, S. Pietro apostolo, la decollazione di S. Giovanni Battista, S. Agostino, S. Giovanni Battista e San Giovanni evangelista.

Sotto ciascuno di questi affreschi si legge il nome del santo in latino ed in caratteri gotici.

Sulla parete destra gli affreschi son tutti votivi: otto rappresentano Maria con Gesù in seggio; due Madonne ritte; uno S. Francesco d'Assisi; uno S. Michele arcangelo ed uno un Santo vescovo. Sotto la pittura di S. Francesco si legge: *S. Franciscus F. F. Antonella de..... 1494 mensis aprilis*: sotto il S. Michele si legge: *Questa figura l'ha fatta fare Joanne Iulio de Pitruanno da Roccaterri 1482*: sotto una delle Madonne ritte si legge: *MSXXIII S. Maria Deloso chorso Questa fiura la fata fa Antonia de S. Antonio.*

I migliori affreschi però son quelli del vòlto e della parete sinistra, a figure intiere ed a grandezza naturale, ed evidentemente tutti di un autore, od almeno della medesima scuola. Il Guardabassi ha ritenuto nella sua *Guida artistica dell'Umbria* che essi sian tutti di scuola umbra: ma, se la poca pratica artistica non m'inganna, a me sembra che alla scuola umbra possano soltanto attribuirsi gli affreschi esterni della chiesuola e quei votivi interni, mentre a quella marchegiana appartengono assai probabilmente tutti gli altri affreschi interni. Questi un po' più rigidi nel colorito e nelle movenze; quelli più fini, più celestiali, e direi proprii della dolcezza della scuola umbra. Comunque è indiscutibile che questa chiesuola merita tutte le attenzioni del Governo e degli ama-

(1) Archivio notarile di Cascia, MARINO ANGELELLI, Vol. 5, fasc. 10, a. 1485.
(2) Ibidem, ANGELELLI cit., Vol. 2, pag. 293 verso, 1473.

tori d'arte, perchè sia conservata in condizioni migliori, e riattata da persone abili e non deturpatrici.

Tabernacolo in legno.

Importantissimi per l'arte son pure un tabernacolo di legno ed una Madonna di terracotta, passati inosservati al Guardabassi ed agli altri artisti che visitarono questa chiesuola.

Il tabernacolo — che trovai relegato in un angolo, e che feci riporre sopra l'altare ove un tempo doveva racchiudere la Madonna — è un rettangolo alto m. 2.40 e largo m. 0.80, che finisce in cima con un coperchio a piramide, ed ha sul davanti due sportelli internamente ed esternamente dipinti a tempera da discreta mano della fine del sec. XVI. Ogni sportello tanto al di fuori, che al di dentro, ha tre scomparti, dei quali il centrale è di maggiori dimensioni. Lo sportello sinistro ha all'esterno raffigurati nel centro l'Angelo Annunziatore, in alto l'incontro di Maria con S. Elisabetta, ed in basso il Natale; all'interno nel centro S. Pietro, in alto l'offerta di Maria al tempio, in basso la fuga in Egitto. Lo sportello destro all'esterno ha raffigurati nel centro l'Annunziata, in alto la presentazione di Gesù al tempio, in basso l'adorazione dei re magi; all'interno nel centro S. Giovanni Battista, in alto Gesù tra le braccia del vecchio Simeone, in basso l'incoronazione della Madonna.

Particolare del tabernacolo.

Sul davanti della cimasa del tabernacolo si legge in caratteri rotondi dorati: *Ave gratia plena*. La Madonna è di terra cotta in grandezza naturale alta m. 1.60, e sorregge sul braccio sinistro Gesù, che reca un pomo nella manca mentre con la dritta benedice. La figura sta in posizione eretta, e posteriormente è unita

Madonna in terra cotta.

ad una tavola di noce dipinta ad arazzo, segata ad arco nella parte superiore forse quando fu tolta dal tabernacolo e posta sulla nicchia incavata nel muro sopra l'altare. I capelli delle figure sono dorati: il manto della Madonna è rosso nelle parti interne, e nell'esterne turchino con fiorami d'oro. Oltremodo fine ed elegante è il lavoro, e d'una espressione dolce è il viso di Maria, tutta compresa d'amor materno. È questa un'opera d'arte di non lieve importanza, che pur sembrando di squisita fattura lombarda della fine del secolo decimoquinto, nasconde in se il segreto come possa essere stata trasportata colassù in luoghi alpestri e tanto poco inaccessibili ancor oggi per il suo enorme peso, a sollevar il quale occorsero quattro robusti agricoltori del luogo. Altre due Madonne in terra cotta ho trovate nel Comune di Cascia, tutte e due prossime a Collegiacone; ciò che potrebbe far ritenere probabile una lavorazione locale, nella quale per avventura potrebbe esser entrato a modellar la nostra descritta qualcuno degli artisti lombardi, costruttori della chiesuola. Ai tecnici il deciderlo: io son contento di aver tratta quest'opera d'arte dall'oblio, e di averla loro additata.

DOTT. ADOLFO MORINI.

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.

Antonio Bonfanti, responsabile.

conto vengono stimati dagli arbitri di tanto, che col vitto, ecc., avanzava per il giovane la cospicua somma di venti ducati (Doc. XL).

Neanche il contratto col padre di Uguccione (Doc. LVIII), al quale il Moschetti ascrive tanta importanza, è un vero patto da apprendista, poichè l' Uguccione non dà al collega il figlio che per *soli quattro mesi* e *coll'unico scopo di fargli insegnare la prospettiva,* nella quale egli stesso probabilmente era poco esperto. Ma anche questo fatto perde tutta la sua importanza per provare la superiorità dello Squarcione, se osserviamo bene che siamo qui nell'anno 1467, in un tempo cioè nel quale le cognizioni di prospettiva erano già proprietà comune anche nell'alta Italia. Nell'ancona dei Lazzara, eseguita dal 1449 al 1452, e nella Madonna di Berlino invece, come osserva giustamente lo stesso Moschetti, il nostro pittore si mostra ancora affatto digiuno della scienza prospettica, in un tempo nel quale il suo giovane allievo Mantegna (come anche Niccolò Pizzolo) già dà prova di somma maestria nell'uso delle regole più difficili di quest'arte. Ciò che sapeva nel 1467 Squarcione dunque deve avere imparato dopo quel termine. Per lo sviluppo dell'arte la sua sapienza tarda certamente non può essere stata di alcuna conseguenza, anche se non si limitava ad una raccolta di esempi, di disegni schematici fatti per mostrare le regole della prospettiva pittorica.

Mi pare che tutto ciò giustifichi il sospetto che lo Squarcione si sia servito più del solito e del lecito dell'opera dei suoi giovani assistenti, e che anzi egli abbia sfruttato le loro forze superiori alle sue. Un artista potente e fecondo di idee di certo potrà dar l' impronta del proprio genio anche ai lavori dei suoi scolari eseguiti sotto i suoi occhi, ma il buon padovano non era tagliato di questo legno. Raccoglieva modelli d'ogni dove e si serviva fin dei disegni dei proprii scolari per la composizione delle sue opere e di quelli degli allievi. Il fatto che Pietro Calzetta nel 1466 propone ai committenti uno schizzo di mano del Pizzolo posseduto dallo Squarcione, mi par eloquente [1].

Sull' insegnamento dello Squarcione i nuovi documenti non dànno molto lume. Se teneva nello studio bassorilievi — non è detto se antichi o moderni — impronte, medaglie, disegni ed altri *exempla,* probabilmente copie da opere di valenti maestri come il cartone del Pollaiolo, per servirsene per ammaestrare i giovani meglio che non era capace colla propria arte, come dice Vasari, certamente con questo non portava un nuovo elemento nell' insegnamento artistico. Era il metodo comune a tutti gli artisti italiani del '400, di far copiare agli allievi disegni ed altre opere di pregio. I valenti però senza dubbio non avevano bisogno di ricorrere alle opere di altri ma potevano fornire i modelli della propria produzione personale.

Neppure era una privativa del nostro pittore lo studio dell'antichità classica, dell' ideale comune di quell'epoca. Come già prima in Toscana così anche nel Veneto l' imitazione delle forme antiche dell'architettura e della scultura era diventata un elemento importante nello sviluppo degli artisti. Basta sfogliare i libri di disegni del vecchio Bellini, il quale aveva incominciato i suoi studi molto prima dello Squarcione e senza dubbio era completamente indipendente da lui, per persuadersene. Che lo Squarcione veramente abbia viaggiato nella Grecia, come racconta Scardeone cento anni dopo, a me par poco probabile, ma tuttavia possibile [2]. Nelle opere sue o dei suoi scolari certamente invano si cercherà un riflesso della « bellezza greca », in quelle dello Squarcione stesso non si scorge neanche ombra di classicità. Ciò che si vede di classico nelle opere dei Padovani, compreso il Mantegna, non è altro che quel tesoro di architetture, ornamenti, vestiti, armi, ecc., tratti dai monumenti romani, di accessorii, del quale disponevano quasi tutti gli artisti italiani verso la metà del '400. Queste forme d'arte romana il Mantegna ed i suoi compagni potevano togliere dalle opere e dai disegni di Donatello e di Jacopo Bellini e dagli avanzi stessi che si trovano qua e là a Padova e vicino, come dai modelli raccolti dallo Squarcione. Ma sia pure che fosse lui, che diede al figlio adottivo ed agli altri allievi il primo impulso per lo studio delle forme antiche, *non è stato questa imitazione dell'antichità che ha creato l'arte grande e nuova del '400.* Pare che in questi ultimi tempi si torni a dare una importanza esagerata allo studio dell'antichità allo sviluppo dell'arte quattrocentista forte ed originale. Come nell'arte di Donatello anche in quella del Mantegna le forme romane non sono che un elemento secondario, l'espressione piuttosto del loro entusiasmo per la grandezza passata, che una determinante del loro carattere artistico. L'esenziale è, se è necessario ripeterlo, l' intendimento intimo, l'osservazione penetrante della natura, la forza di creare una realtà di forme e di idee. L'antichità non era che un mezzo, una via nuova verso la natura.

(Continua) PAUL KRISTELLER.

[1] *L'Arte* IX (1906) p. 52 segg. Ne ho arguito, che anche i disegni forniti dallo Squarcione per gli armadi della sagristia del Santo (Doc. XLVII segg.), potessero avere simile origine; dunque non senza ragione plausibile e non in forma affermativa, come dice il Moschetti, ma quale ipotesi suggerita da una notizia documentata, ho fatto questo commento.

[2] Nel periodo tra il 1422 e 1428, nel quale i documenti tacciono dello Squarcione, mi pare più probabile che sia stato al servizio del Savonarola, che in Grecia. Un tale viaggio allora non era cosa da poco e di poca spesa.

Per quattro affreschi di G. B. Tiepolo e una nota del Molmenti.

L'on. Pompeo Molmenti, a pag. 156 n. 17 della sua opera recente *G. B. Tiepolo*, ha pubblicato alcune considerazioni sull'opportunità di un mio articolo in questa *Rassegna d'Arte* (Ottobre 1908) che illustrava brevemente i quattro ormai noti affreschi del gran Tiepolo di proprietà della famiglia Cartier. E poichè le considerazioni, non prive di acrimonia, son basate su errori di fatto e di date, non posso lasciarle passare in silenzio.

L' on. Molmenti meravigliandosi che la *Rassegna d'Arte* prima d'ogni altra abbia pubblicato le fotografie dei quattro affreschi — fotografie di che il proprietario avrebbe promesso la priorità della riproduzione al Molmenti stesso — aggiunge che gli pareva doveroso il riserbo per non aumentare le pretese dei proprietarii con danno dello Stato. E citando un brano del *Piccolo* di Trieste, che io non conoscevo affatto e di cui mi rende responsabile, mi toglie il merito d'esser stato il primo a riconoscere in quegli affreschi la mano di G. B. Tiepolo.

Rinuncio volontieri a quest'ultimo merito, per quanto gli egregi artisti e studiosi d'arte che videro i dipinti per la prima volta a Brera con me potrebber testimoniare in mio favore, ignorando in allora, io e loro, che l'egregio amico prof. Moschetti avesse precedentemente esaminati gli affreschi. Insisto invece sul resto e vediamo di precisare una buona volta le cose. Il signor Cartier portò i quadri a Brera e chiese un parere sul loro valore senza accennare affatto al giudizio datone, con fine discernimento, dal prof. Moschetti e informandosi sulla entità della tassa da sborsare in caso di esportazione. Riconosciutone il valore i quadri furon trattenuti a Brera, con autorizzazione del proprietario *(e non in sequestro)* e s'iniziarono subito le pratiche, laboriosissime, per l'acquisto. Disgraziatamente (l' on. Molmenti mi perdoni la parola) per lo Stato e per le sue collezioni, il Molmenti stesso, dietro invito del proprietario, si recò alla Pinacoteca (per errore egli scrive all'*Accademia di Brera*, che nella facenda non entra nè poteva entrare) insieme al sig. Cartier e al sig. Prior amatore d'arte, ai quali gli affreschi furono — non da me — mostrati. « Non esitammo » son sue parole « un istante a confermare il giudizio di Andrea Moschetti ». Questo avveniva poco dopo il 26 Maggio 1908, data della lettera d'invito del sig. Cartier all'on. Molmenti che questi pubblica. In seguito a giudizio tanto favorevole, diciam così, sugli affreschi, il proprietario ritirava l'offerta da lui fatta allo Stato di cessione dei dipinti per 100 mila lire divenute insufficienti: offerta che lo Stato, da gran signore, aveva accettato, per quanto non mancassero studiosi e competenti — cito il dott. Frizzoni per tutti (che ritiene che le pitture *probabilmente non son tutte intere di mano di G. B. Tiepolo)* — che trovavano il prezzo eccessivo.

Il Molmenti aggiungeva « il Ministero ha già ordinato di acquistarle per la Pinacoteca di Brera ». Nuove pratiche per indurre il proprietario alla cessione dei preziosi affreschi non approdarono a nulla e lo Stato dovette finire coll' inscrivere i dipinti stessi nel catalogo degli oggetti di sommo pregio: ciò che li rende inalienabili

all'estero, e, in Italia, soggetti a norme speciali di sorveglianza. Questo avveniva il 29 Agosto 1908. Solamente dopo, a cose finite, io pubblicavo nella *Rassegna d'Arte* dell'Ottobre 1908 i quattro affreschi non senza osservare che lo Stato li aveva precisamente inscritti nel novero delle opere di sommo pregio. L'on. Molmenti può ora giudicare da parte di chi si dovesse invocare il *doveroso riserbo per non aumentare le pretese dei proprietarii.*

Quanto alle fotografie io ignoravo completamente la priorità promessa all'on. Molmenti: mi furon date da un editore e fotografo non di Milano ed io non credetti di defraudare i lettori della *Rassegna* della bella primizia, che non toglieva — come non tolse infatti — che le fotografie potesser figurare degnamente nella bella serie di riproduzioni d'opere del Tiepolo pubblicate dall'on. Molmenti, del quale allora non conoscevo l'intenzione di stampare quel libro.

Oggi — chi non lo sa? — non v'è artista del passato, per modesto che sia, fosse anche Giovannino da Capugnano, che non aspetti la sua brava monografia preparata in anni di ricerche *ad hoc*. Se gli obblighi di cortesia stringessero i direttori della *Rassegna d'Arte* a rinunciare — a pro delle monografie in questione — a tutte le primizie che possan capitar loro correrebbero il rischio di perdere anche quei pochi abbonati che rappresentano per l'editore un buon argomento per non chiuder bottega.

Tuttavia, per l'on. Molmenti che tante benemerenze per l'arte raccomandano e così elegante pubblicazione sul Tiepolo ci ha dato, avremmo volontieri fatto eccezione (benchè egli dichiari che non ci tiene) se avessimo conosciuto le sue intenzioni. Sarà per un'altra volta.

F. Malaguzzi Valeri.

BIBLIOGRAFIA

Laura Pittoni. *Jacopo Sansovino, scultore*. Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, MCMIX.

Laura Pittoni da tempo aveva fatto oggetto delle sue ricerche e dei suoi studi il Sansovino e la nostra rivista anche recentemente pubblicava di lei un interessante articolo sopra opere inedite dello scultore fiorentino in quel Veneto che gli fu seconda patria, dove passò i suoi anni migliori e più fecondi, lasciando largo retaggio di opere belle a cui si ispirarono altri maestri dello scalpello. Questo libro che, terminato di scrivere nell'autunno del 1908, vide la luce nell'estate dell'anno in corso, è dunque il risultato, il compendio di tali studii ed aggiunge un nuovo anello alla collana di pubblicazioni artistiche edite dai nostri migliori Istituti, e alle quali si deve se la figura e le opere dei nostri grandi sono meglio note, non solo a una ristretta cerchia di speciali cultori, ma al pubblico in generale. Ci sia poi lecito di aggiungere come anche in questo ramo l'Italia, una volta assai povera in confronto di altre nazioni, è venuta facendo grandi progressi mercè una eletta schiera di studiosi che procedono nei loro lavori con serietà di intento e severità di metodo.

Con Laura Pittoni noi seguiamo il Tatti in tutta la sua evoluzione artistica; da quando giovanetto fu messo a bottega presso Andrea Contucci detto il Sansovino, dal quale prese l'appellativo con cui passò ai posteri, e quell'impronta che ora più ora meno si rivela nelle sue opere, sino a che, carico d'anni e di gloria, si spense dolcemente in Venezia. Noi lo seguiamo durante questa lunga vita dedicata tutta all'arte, nella cerchia di amici, di colleghi e di scolari, e ne ammiriamo le opere che l'A. illustra e commenta con un amore che traspare da ogni riga. Un tale amore anzi le toglie alle volte di scorgere i difetti del suo soggetto. Così, mentre noi dividiamo il giusto entusiasmo per il *Bacco* del Bargello che, come ben disse Marcel Raymond, può stare a pari con il *David* di Michelangelo, non ammiriamo parimenti altre sue statue, ad esempio il *S. Jacopo di S. Maria Novella*. Senza dubbio nella potente muscolatura del braccio, nelle ampie spalle e nel collo taurino esso ha del michelangiolesco, ma la testa dai riccioli ben composti e la barba divisa in due punte eleganti gli dà qualcosa di lezioso e di artefatto. E i medesimi difetti, pur riconoscendo nell'insieme una maggiore armonia e sicurezza, ritroviamo pure nel *S. Jacopo di Roma* (chiesa di S. M. di Monserrato) dal gesto, dalla posa troppo teatrali.

Concordiamo invece con l'A. là dove dice che il Sansovino era essenzialmente lo scultore della grazia e ne descrive le belle e nobili Madonne, i putti pieni di infantile vivacità, con calda parola così da renderne il fascino particolare assai meglio delle illustrazioni per quanto nitide e accurate. Vero figlio della gloriosa Rinascenza, il genio di Jacopo non si manifestò solo nella scultura: e, s'egli non maneggiò il pennello come lo scalpello, al pari di Michelangelo, del Verrocchio e di molti altri, fu però architetto e decoratore eccellente; ce lo attesta la Libreria di S. Marco ove diversi stili si uniscono a formare un magnifico armonico complesso. A proposito della quale e di altre ordinazioni date dalla Serenissima al suo proto, riesce interessante e istruttiva la lettura del carteggio, dei documenti qui riportati. Come lo amavano e apprezzavano quei valentuomini! Ciò non impedì loro di imprigionarlo e multarlo di mille ducati per la caduta di una vôlta. Oggi i monumenti interi possono precipitare.... e nessuno ne patisce danno. È vero però che non abbiamo più architetti come Jacopo Tatti! Ma noi non facciamo malignità ed auguriamo invece che dallo studio delle gesta e sopratutto delle opere dei nostri grandi i giovani si sentano spronati ad emularli.

Bella ed elegante la veste tipografica di questo volume: nitidi i caratteri, curata la stampa, ottime le fotoincisioni che sommano a 108.

G. C.

L'ARTE (Anno XII = Fascic. IV = Luglio=Agosto 1909).

G. Frizzoni. *Vincenzo Foppa (a proposito di una recente pubblicazione)*. La pubblicazione della quale il F. si occupa qui con la solita sua competenza è il libro di C. Jocelyn Floulkes è Monsignor Majocchi, sul pittore bresciano. Pur lodando il metodo seguito dai due autori nelle loro diligenti ricerche, il F. ne discute talune attribuzioni e coglie l'occasione per riprodurre una piccola *Annunciazione* del Foppa già dei Fratelli Grandi, ora di Mr. B. Berenson, e un bel *S. Giovanni Battista* in cui egli crede riconoscere la mano del Civerchio. — P. D'Ancona. *Due libri di disegni popolareschi di Giuseppe Piattoli*. Questo artista fiorentino poco noto, maestro nell'Accademia di Firenze fra il 1785 e il 1807, lasciò molti disegni e molte stampe. L'A. da la riproduzione di alcuni di quelli che appaiono assai buoni e l'elenco di due album di proverbi illustrati dal Piattoli. — C. Arù. *Scultori della Versilia*. Due sono gli artisti di cui l'Arù tratta qui: Lorenzo e Stagio Stagi da Pietrasanta. Il primo, nato circa il 1455 e che, giudicando da raffronti stilitici, avrebbe operato a Lucca con Matteo Civitali, eseguì per la sua città nativa l'ornamento del coro e un piedestallo del tabernacolo che ancora si vedono. Il secondo, figlio del precedente, dopo alcuni piccoli lavori in Pietrasanta nel 1523, si trasferì a Pisa dove operò per 35 anni nel Duomo, e di lui rimangono varî altari e il monumento a Filippo Decio (nel Camposanto) che lo rivelano più esperto negli ornati che nel ritrarre le figure umane. — G. Lorenzetti. *Di alcuni bassorilievi attribuiti a Jacopo Sansovino*. Minuto e diligente studio su due bassorilievi di bronzo recanti *Cristo in gloria fra angeli*, l'uno in S. Marco di Venezia (altare di S. Antonio) l'altro a Firenze (Bargello) di cui l'A. determina la data e da cui deduce che un terzo, nel Museo di Berlino, non è del Sansovino.

Nella *Miscellanea* C. De Fabriczy illustra la Cappella del Cardinale Bakocz in Strigonia (Ungheria) dovuta ad artefice toscano e che ha una tavola d'altare scolpita da Andrea Ferrucci. — Laura De Schlegel rivendica a Melozzo da Forlì il *S. Sebastiano* della Galleria Nazionale di Roma che il Bernardini, l'Jacobsen e altri vogliono di Antoniazzo Romano. — Adolfo Venturi riproduce un bel *S. Sebastiano* di Fiorenzo di Lorenzo nel palazzo Spada a Roma. Lo stesso Venturi poi, in una corrispondenza da Parigi, riproduce una bella Madonna di Giovanni Bellini (Barone Lazzaroni, proprietario) e un'altra di Beato Angelico (Raccolta Kleinberger). Apprendiamo poi che quest'ultima davvero preziosissima fu acquistata da Mr. Pierpont Morgan.

RASSEGNA D'ARTE SENESE (Anno V = Fasc. I e II)

F. Mason Perkins. *Un dipinto poco conosciuto di Simone Martini.* Trattasi di un trittico nel Museo Fritzwilliam, dell'Università di Cambridge (Inghilterra) che il critico giustamente attribuisce a Simone. A Naddo Ceccarelli, seguace del Martini, di cui Sir Frederick Cook possiede una bella Madonna, il Perkins con diligenti raffronti ascrive il polittico N. 115 della Galleria di Siena, creduto sinora dell'ignoto Bartolomeo di Nutino, una Madonna di Mr. H. P. Horne a Firenze e un'altra nella Galleria di Buda-Pesth (N. 9). — P. Rossi. *Neroccio di Bartolomeo Landi e la sua più grande tavola.* Illustrando questa tavola di Montesi che misura 3,12 × 2,20, il Rossi ci dà uno studio profondo ed esauriente di quello che egli giustamente chiama il pittore delle Madonne. Reca la tavola *La Vergine fra quattro Santi.* — Jean Carlyle Graham. *Una scuola d'arte a San Gimignano nel Trecento.* Memmo di Filippuccio Senese padre di Lippo e suocero di Simone Martini fu maestro di disegno a S. Gimignano nei primi anni nel 1300 e a lui si dovrebbe, secondo il Graham, un *Giudizio Universale* nella Collegiata di quel Comune.

BOLLETTINO D'ARTE (Anno III = Fasc. VII)

Gino Fogolari. *Michele Marieschi.* A proposito di una *Veduta fantastica* recentemente acquistata dalle RR. Gallerie di Venezia e attribuita a Jacopo Marieschi, l'A. distingue Jacopo pittore di figura morto nel 1794, da Michele Marieschi, pittore prospettico continuatore della maniera del Bibbiena e che lasciò a Venezia e in Germania molte vedute. Il Fogolari crede di lui le due nel Museo del Castello in Milano sin qui ascritte al Bellotto. — Corrado Ricci. *La patria del Borgognone.* Breve nota per sostenere che la patria di questo pittore era Fossano, donde il nome da Fossano, e che egli studiò il Foppa non a Milano ma in Liguria. — A. Bartoli. *I documenti per la storia del Settizonio Severiano e i disegni inediti di Marten Van Heemskerk.* L'A. presenta tre disegni dal Kupferstichkabinet di Berlino e due schizzi dal Gabinetto delle Stampe di Roma, delineati da M. Van Heemskerk il quale fu a Roma dal 1532 al 1536 e riprodusse il *Settizonio* così com'era allora e più fedelmente di altri disegnatori. — G. Poggi. *Due affreschi di Perino del Vaga nella Galleria degli Uffizi.* I due affreschi furono strappati dal palazzo già Baldassini in Firenze, una volta tutto decorato da Perino, messi sulla tela e sino dal 1881 acquistati per gli Uffizi nei cui magazzini si conservarono. Rappresentano *La giustizia di Zaleuco* e *Tarquinio il superbo che fonda il tempio di Giove sul Campidoglio.*

BOLLETTINO D'ARTE (Anno III = Fasc. VIII)

G. Cantalamessa. *L'affresco dell'Annunciazione nel Pantheon.* Questo dipinto fu già riprodotto nel fascicolo III della nostra *Rassegna d'Arte* da G. Bernardini che lo attribuiva ad Antoniazo Romano, mentre ora il Cantalamessa lo vuole di Melozzo da Forlì. E sia, ma in tal caso Antoniazo avrebbe copiato Melozzo perchè le affinità fra l'*Annunciazione nel Pantheon* e quella in *S. Maria di Minerva* (di Antoniazo) sono pur grandi! — R. Paribeni. *Incrementi del Museo Nazionale Romano.* Il Professor Paribeni dà notizia degli oggetti entrati da ultimo nel R. Museo o per acquisto o per dono; fra questi i più importanti sono di certo tre busti romani (sopratutto quello che potrebbe rappresentare *G. Cesare)* un sarcofago con scena matrimoniale e un bel torso marmoreo. — L. Tasca Bordonaro. *La Leda di Michelangelo.* Rifatta la storia di questo dipinto che, mentre doveva andare nelle mani del Duca di Ferrara, passò invece alla corte di Francia dove fu distrutto per colpa di un ministro di Luigi XIII, l'A., raffrontandolo con antiche riproduzioni, opina che la *Leda* della Galleria N. di Londra non sia l'originale (che alcuni vorrebbero scampato dalla distruzione) ma una copia antica forse di Bettino del Bene. — P. N. Ferri. *Disegno inedito di Lorenzo di Credi per un dipinto degli Uffizi.* È uno schizzo che doveva servire per il noto tondo del Credi agli Uffizi, ma che il pittore poi modificò.

GAZETTE DES BEAUX ARTS — Juillet 1909.

M. Collignon. *La peinture préhéllenique en Créte.* Interessante è la riproduzione di pitture murali scoperte negli scavi di Creta e che risalgono a 1500 o 1600 anni av. G. C. Esse rivelano nelle decorazioni floreali, schematiche, miste a figure di animali e uomini, un grande realismo, un attento studio della natura morta e viva e una non lontana parentela con talune ornamentazioni egiziane. — H. Chantavoine. *Albert Maignan.* Biografia e studio dell'arte di questo pittore di cui sono particolarmente note le opere: *Louis XI console, un lépreux, Naissance de la perle, Carpeaux* e a cui fu dedicata una sala nella Mostra degli Artisti francesi pel 1909. — L. Rosentahl. *Exposition des portraits de femmes à Bagatelle.* Dopo aver criticato i dirigenti di questa esposizione che, non attenendosi ai limiti del programma, accolsero opere in esso non contemplate e furono troppo corrivi nell'accettare le attribuzioni dei proprietari, passa a esaminare i dipinti raccolti a Bagatelle, dai ritratti di David, di Prudhon, a quelli più moderni di Fantin-Latour e di Carolus Duran.

REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE — N. 5 - 1909

L. Pillion. *La sculture italienne du XV siècle.* Primo articolo intorno all'ultimo volume della Storia dell'arte di Adolfo Venturi cui l'A. prodiga i più vivi elogi pur rimproverandogli di non definire bene le figure di Donatello e di Luca della Robbia. Certo è giusto quanto dice l'A., che la scultura raggiunse la sua perfezione a Firenze; tuttavia crediamo che anche nel Veneto e in Lombardia essa fiorì rigogliosamente onde non potrebbe dire di conoscere la scultura in Italia chi conoscesse solo la toscana. Bellissime le due tavole che ornano questo scritto. — L. Reau. *Lucas Cranach.* Continua la biografia dell'artista di cui segue l'evoluzione, dalla sua giovinezza alla sua decadenza dopo il 1520: fra i dipinti riprodotti qui notansi influenze italiane, ad es. nel *Matrimonio di S. Caterina* di Woerlitz che ricorda persino nei tipi Gaudenzio Ferrari, fiamminghe nel *Parentado della Vergine.* Ben osserva l'A. che il Cranach non fu mai un grande ritrattista: (ad es. è molle e debole nel disegno il busto di giovane barbuto del museo di Schwerin) e non seppe rendere il nudo, tanto sono difettose le sue Lucrezie, le sue Veneri e le sue Eve. I nostri artisti al pari dei Greci avevano il culto del bello, gli oltramontani pur nel periodo di maggiore rigoglio non si innalzavano in regioni eccelse ed amavano riprodurre scene e personaggi borghesemente popolari. — R. Baijer. *Les salons de 1909.* La rivista di una esposizione di pittura è interessante per chi, avendola veduta, ricerca nelle parole del critico l'eco delle impressioni provate, ma per chi non vi fu e non può quindi rappresentarsi dinnanzi agli occhi i colori brillanti o pallidi, i toni e le tinte dei quadri, le descrizioni più eloquenti sembrano inespressive. Malgrado ciò, questa rassegna dei Salons di Parigi ci presenta con fedeli incisioni alcune opere di cui è facile intuire il fascino, come il *Reve antique* di Ménard, il *panneau* di Roll, i forti ritratti di Carolus Durand e di R. Woog. — F. Courboin. — *Quelques eurichissements récents du cabinet des estampes.* Tre stampe del XVI secolo, francese l'una, tedesche le altre pervennero al Gabinetto, mentre un S. Francesco del Callot fu lasciato da un amatore di Liegi. — U. Mengin. *La chapelle du palais des Médicis à Florence.* — Come G. Mesnil nella *Rassegna d'Arte* (Maggio) così il Mengin nella *Revue de l'Art* si piace a ricercare i ritratti dei personaggi nei celebri affreschi di Benozzo nel Palazzo Riccardi già de Medici: egli pure vi ritrova, oltre l'Imperatore Paleologo, tutta la famiglia Medici e il condottiero Sigismondo Malatesta mettendo a riscontro di quelle pitture le medaglie del Pisanello. — J. De Mely. *Les primitifs e leur signatures.* L'anno 1500 fu emanato nelle Fiandre un editto (o ordinanza) ingiungente a tutti i miniatori di segnare le opere loro con un segno o marca speciale: commentando tale editto, riportato per esteso qui, l'A. studia molte miniature della Biblioteca Nazionale di Parigi e ne annota le firme degli artisti.

REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE — N. 6 - 1909

Les cent portraits de femmes. — Nella galleria detta del "Jeu de Paume,, a Parigi si aprì or non è molto una esposizione detta dei cento ritratti di donna perchè appunto non contiene che ritratti muliebri eseguiti da pittori francesi e inglesi nel sec. XVIII: l'A. ce ne mette sott'occhi parecchi di Peronneau, di Largillière, di Roslin, altri ce li descrive onde noi rivediamo coll'immaginazione le belle dame di quel secolo tutta eleganza e delicatezza. Tra i quadri inglesi vi è un bellissimo Romney, Lady Milnes, e un Hoppner assai grazioso. — L. Pillion. *La sculpture italienne au XV siécle.* — Recensione illustrata e critica dell'ultimo volume del Prof. Venturi di cui l'A. discute al-

cuni giudizi. — L. Bonner & R. Bouyer. *Les salons de 1909.* Il primo si occupa dell'architettura, il secondo della pittura nella esposizione dei *salons* di Parigi.

In una corrispondenza da Firenze, E. Forichon descrive le nuove sale aperte al pubblico nel 2° piano del Palazzo Vecchio e cioè gli antichi appartamenti di Cosimo I ornati da affreschi del Bronzino e del Vasari, e ne loda il prudente e savio restauro.

REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE — N. 7 - 1909

G. de Tressan. — *La naissance de la peinture laique japonaise.* Queste origini risalgono molto indietro, al IX secolo, mentre la fioritura completa la vede il XIII coi maestri Yamatoye. Così ci insegna l'A., il quale fa la storia delle varie scuole pittoriche (Fuyivara 889-1185 - Kamakura 1185-1334) che sorsero all'ombra del trono imperiale ridotto a poca cosa dai potenti shogun (prefetti di palazzo). Le sei belle riproduzioni che illustrano questo articolo ci dimostrano quali briosi disegnatori fossero i giapponesi sino dai tempi in cui l'Europa era per la maggior parte barbara e rozza. Però ad un occhio profano non parrebbe che da allora ai nostri giorni i mutamenti e i progressi nella tecnica fossero molto rilevanti. — P. Leprieur. *Le portrait du Capit. Robert Hay of Spet.* — È questo un bel ritratto di un capitano inglese, in piedi, vestito di una elegante uniforme, dovuto al pennello di Sir Henry Raeburn e acquistato dal Louvre ove pervenne dalla raccolta Sanderson di Edimburgo. — L. Rosenthal. *Jaques Callot en Italie.* — Il Callot ebbe una vera passione per l'Italia poichè ancora quasi bambino scappò due volte dalla famiglia per varcare le Alpi e, veduta Roma, si stabilì e lavorò a Firenze con Giulio Parigi e quivi imparò l'incisione e l'acqua forte, riproducendo luoghi, costumi, balli e feste Medicee; quivi in una parola si formò l'artista. Nel 1622, morto il suo mecenate Cosimo II, tornò in patria a Nancy e più non rivide l'Italia ma serbò sempre la *maniera* appresa a Roma e Firenze tuttavia così originalmente francese. — *Les Salons de 1909.* Rivista delle opere di scultura, delle incisioni e medaglie esposte. — A. Kleinclausz. *Les architectes des Ducs de Bourgogne.* — Numerosi furono i castelli e i palazzi edificati dai Duchi di Borgogna ma di essi ben poco rimane, mentre rimangono i contratti fra quei Signori e i loro *maestri di opere,* cui spettava la costruzione e la manutenzione degli edifici. Tali architetti godevano di uno stipendio di pochi franchi al giorno, oltre regalie e minuti benefici.

REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE — N. 8 - 1909

A. Dubuisson. *Richard Parkes Bonington.* Biografia di questo artista inglese (nato nel 1801) che visse e studiò in Francia dove ritrasse molti paesaggi, alcuni dei quali, riprodotti qua, dimostrano l'abilità del pittore. — G. Leroux. *Une statue découverte à Délos.* La statua ricomposta dall'Autore rappresenta Apollo vincitore dei Galati, poichè il dio appoggia il piede su scudi galati, e deve essere la riproduzione libera di una statua di Prassitele: pochi pezzi mancano ancora a rendere completo questo bel cimelio. — H. Clouzot. *Les émaillistes de l'école de Blois.* Nel 1600 la città di Blois era un centro ove fioriva l'industria degli orologiai e dei gioiellieri e di conseguenza si formò una scuola di abili artisti in smalto che ci lasciarono opere finissime. L'A. fa i nomi dei Toutin, P. Charlier, Morlière, Vauquez. — P. Gusman. *Dessins et monochromes antiques.* Riproduzione e descrizione di disegni e dipinti monocromatici dovuti ad artisti greci e ritrovati a Pompei, Ercolano o negli scavi di Roma, semplici e un poco primitivi forse, ma di una freschezza e di una purezza di linee meravigliose. Tali: *Teseo e Ippodamia* (ora al Museo delle Terme) *Giovani donne che giuocano ai dadi* (Napoli, Museo) *Afrodite, Ero* (Roma-Terme). — G. De Tressan. *La naissance de la peinture laïque japonaise.* In questo secondo articolo l'A. studia le scuole giapponesi del XIII e XIV secolo e riproduce parecchie illustrazioni della storia di Ban Dainagon davvero sorprendenti per il modo come sono resi i paesaggi, gli uomini, il movimento di questi e degli animali, le caricature: e ciò quando da noi la pittura era ancora rigidamente bizantina! — P. A. *Le portrait de Christine de Danemárk par Holbein.* Ha ragione P. A. di congratularsi colla Galleria N. di Londra pel suo recente acquisto, pagato forse un po' caro (L. 1.800.000) ma ammirevole. La bella riproduzione rende bene la maestà della persona, la dolcezza dei tratti, la morbidezza delle vesti e la finezza di quelle mani che il Brantôme disse le più belle che vedere si potessero. Cristina di Danimarca, vedova di Francesco II Sforza e del Duca di Lorrena, morì nel 1590 a Tortona dove passò i suoi ultimi anni.

BULLETIN DES MUSÉES DE FRANCE — (1909 N. 2)

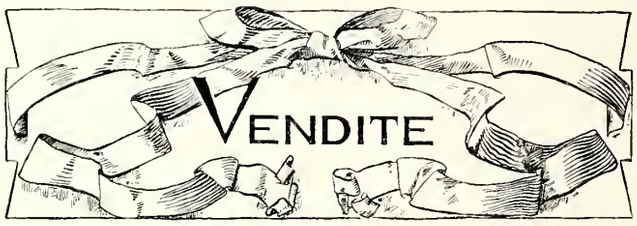
Salomon Reinach ha un lungo articolo in cui, dopo aver riassunto molte delle espressioni strappate a critici e amatori d'arte dalla famosa *Monna Lisa* di Leonardo, sostiene che il sorriso della Gioconda non è, come si vuole generalmente, misterioso, ma soltanto forzato, perchè allora essa aveva perduto una figliuola. In questo scritto che si intitola "*La tristesse de Monna Lisa*" il Reinach riproduce in una tavola il busto di donna nuda acquistato da un raccoglitore a Varese e che sollevò uno scalpore ben poco giustificato.

BLÄTTER FUR GEMÄLDEKUNDE — N. 5 - 1909

Th. V. Frimmel pubblica due interessanti documenti, e cioè i contratti fra Alvise Grisoni Procuratore dei padri francescani di S. Anna in Capodistria e Giovan Battista Cima da Conegliano per la pittura di una pala per detta chiesa, e fra lo stesso Grisoni e l'intagliatore Vittore da Feltre per la cornice della medesima pala. Entrambi i contratti portano la data 18 aprile 1513; il Cima doveva aver finita l'opera sua pel Natale prossimo e il suo collega compiuta la propria entro l'agosto: la prima da pagarsi 70 ducati, 31 la seconda. Il Cima dicesi abitante nella contrada di S. Luca a Venezia. Questi documenti furono ritrovati dall'Archivista e Bibliotecario del Convento di S. Anna in Capodistria e si riferiscono al grande polittico, pur troppo mal restaurato, che sta in questa chiesa dietro all'altare maggiore e che, non sappiamo per qual ragione, il Dottor V. Frimmel dice poco noto benchè anche coloro i quali non furono nell'Istria se ne possono fare un'idea dalla bella riproduzione dell'Alinari.

DER CICERONE — Juni 1909

Ha un articolo di L. Brosch su "*Fra Vittore Ghislandi*" in cui egli dà alcune rapide notizie biografiche intorno a questo fecondo e simpatico pittore bergamasco ed una lista sommaria delle opere di lui più note in Bergamo e Milano. A Milano però la raccolta più ricca di ritratti di *Frate Galgario* è posseduto dal signor Beltrami fratello del Senatore Luca.



PARIGI. — **Vendita.** — Ecco alcuni prezzi della vendita della collezione Doisteau che, nel complesso, fruttò 1.660,611 fr.

Un mobile Luigi XV con tappezzeria	fr.	79.000
Un busto di Pajou (rappresentante Ducis)	»	40.000
» » » » (un Parlamentare)	»	30.000
Quadri: Boilly (ritratto dell'attore Lenard)	»	17.000
Debucourt (il saltimbanco)	»	27.000
Scuola francese (il modello)	»	12.500
Fragonard (ritratto virile)	»	71.000
» (la visitazione)	»	25.000
Hubert Robert (lo sbarco)	»	34.000
Greuze (fanciullo biondo)	»	78.000
Xavier Leprence (la diligenza)	»	34.000
Olivier o Pater (sala di una dama)	»	30.000
Roslin (ritratto di fanciulla)	»	19.700
Pastelli: Duplessis (ritratto di Gluck)	»	71.000
» (ritratto di giovane donna)	»	16.000
Perronneau (ritratto)	»	18.500
Disegni: Fragonard (Giove e Danae)	»	40.000
V. Descloces (famiglia)	»	16.500
Moreau (esperimenti aerostatici)	»	16.500
Saint Aubin (rappresentazione all'Opera)	»	16.700

·WATERMAN·
·IDEAL·FOUNTAIN·PEN·

·LA·MIGLIOR·PENNA·A·SERBATOIO·
·CATALOGHI··
·· GRATIS e FRANCO da ··
.L.&.C. HARDTMUTH.
·VIA·BOSSI·4-MILANO·

Simone Cantarini da Pesaro.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

I DISEGNI DELLA R. PINACOT. DI BRERA

94 tavole riproducenti nei colori originali dei lapis e degli inchiostri i migliori disegni della importantissima collezione di Brera.

Un volume in formato tascabile, con note descrittive ed elegante copertina

Lire TRE.

« I disegni, così scrive Francesco Malaguzzi Valeri nella prefazione al volume, son documenti preziosi per la conoscenza intima dell'artista: in essi egli rivela spontanea, genuina l'anima propria che si estrinseca, spesso con una foga che non si troverà nel quadro di cui quel disegno è la prima idea, senza preoccupazioni e senza vincoli di scuola. »

Il volume è in vendita anche presso lo Stabilimento MONTABONE.

Milano - Via Carlo De Cristoforis, 6 ALFIERI & LACROIX.

·PER·
·MESSINA·
·E·REGGIO·

CENTO RIPRODUZIONI DI OPERE INEDITE DI ARTISTI ITALIANI E STRANIERI, RACCOLTE A CURA DELLA FAMIGLIA ARTISTICA, SOCIETÀ ARTISTI E PATRIOTTICA, ASSOCIAZIONE ARCHITETTI LOMBARDI E PUBBLICATE SOTTO IL PATROCINIO DEL COMITATO LOMBARDO DI SOCCORSO PER I DANNEGGIATI DAL TERREMOTO.

Le opere riprodotte (disegni, acqueforti, pitture, e sculture) sono assolutamente INEDITE e offerte dai maggiori artisti italiani e stranieri, come Frank Brangwyn, Léon Frederic, Franz Stuck, Max Liebermann, Ignazio Zuloaga, Anders Zorn, Ettore Tito, Aristide Sartorio, Ettore Ferrari, Leonardo Bistolfi, Giuseppe Mentessi, Marco Calderini, Domenico Trentacoste, Luigi Gioli, Giorgio Belloni, Emilio Gola, Luigi Rossi, Pietro Chiesa, Lodovico Cavaleri, Achille Alberti, Angelo dall'Oca Bianca, Silvio Rotta, Guglielmo, Beppe ad Emma Ciardi, Vittore Grubicy, Paolo Sala, Paolo Vetri, Riccardo Galli, Carlo Balestrini, Carlo Cressini, Camillo Innocenti, Vincenzo De-Stefani, Cesare Maggi, Clemente Origo, Giuseppe Miti Zanetti, Vincenzo Jerace, Clemente Pugliese Levi, Antonio Rizzi, Angelo Zanelli, Riccardo Ripamonti, Orazio Grossoni, Filippo Carcano, Enrico Butti, Leonardo Bazzaro, Emilio Borsa, Emilio Longoni, ecc., ecc.

Stampate a colori, su carta di lusso espressamente fabbricata, le cento riproduzioni riunite in sessantaquattro tavole formano uno splendido album formato 25 per 35 centimetri, elegantemente rilegato in vendita al prezzo di . . . Lire DIECI.

Di esso venne anche stampata una EDIZIONE DI LUSSO di soli cento ESEMPLARI NUMERATI editi su carta pesante, colle tavole montate su supporti colorati ed elegante copertina in tela al prezzo di . Lire VENTICINQUE.

L'intero ricavo netto verrà versato al Comitato Lombardo di Soccorso per i Danneggiati dal terremoto.

L'Album verrà messo in vendita entro il mese di ottobre presso tutti i librai.

MILANO.

ALFIERI & LACROIX.
SEZIONE EDITORIALE.

R.

E. W. Forbes.

Pubblicazione mensile.

Conto corrente colla Posta.

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GVIDO CAGNOLA

E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE

MILANO VIA CARLO DE CRISTOFORIS 6

ABBONAMENTO ANNVO

MILANO L. 18 · NEL REGNO L. 20 · ESTERO L. 23

VN NVMERO SEPARATO L. 2

ALFIERI & LACROIX · MILANO

Montalti. 908

AMBROSIANA

BIBLIOTECA
PINACOTECA
MUSEO SETTALA

CODICI – MANOSCRITTI
AUTOGRAFI - MINIATURE

TELE E TAVOLE DIPINTE: Leonardo da Vinci - S. Botticelli - B. Luini - Borgognone - Bramantino - A. Solari - Tiziano - B. Veneto - Bassano - B. Veronese - - Tiepolo - Moroni - Barrocci - G. Reni - G. Hamilthon - Huisum - Brueghel - R. Mengs - Rottenhammer.

DISEGNI: Raffaello Sanzio - Leonardo Da Vinci - G. A. Boltraffio - B. Luini - G. Ferrari - A. Duerer.

STAMPE: Primitivi tedeschi, Francesi, Italiani, Legni, Prove a colori - Bulinisti - Acqueforti italiane contemporanee.

La BIBLIOTECA e la PINACOTECA si possono visitare: nei mesi *Marzo-Ottobre* dalle ore 10 alle 16 nei giorni feriali e dalle 13 alle 16 nei giorni festivi. — Nei mesi *Novembre-Febbraio* dalle ore 10 alle 15 nei giorni festivi e dalle 13 alle 15 nei giorni feriali.

Il MUSEO SETTALA si può visitare con lo stesso orario nei giorni di Mercoledì, Venerdì e Domenica. — Il biglietto d'ingresso costa:

Lire 1,00 nei gioni feriali e cent. 20 nei giorni festivi.

MUSEO POLDI-PEZZOLI

MILANO VIA MORONE 10

PIER DELLA FRANCESCA

PINACOTECA
QUADRI ANTICHI E MODERNI
SCULTURE
STOFFE
TAPPETI
ARAZZI E MOBILI DEL RINASCIMENTO
OREFICERIE
SMALTI
BRONZI
PORCELLANE
VETRI ANTICHI SOFFIATI DI MURANO E VETRI ROMANI
ARMI E ARMATURE ITALO-GRECHE E DEL RINASCIMENTO
ECC. ECC.

ORARIO
INVERNO: DALLE 10 ALLE 16
ESTATE: DALLE 9 ALLE 16
I GIORNI FESTIVI DALLE 9 ALLE 12

Koh-i-Noor

Il lapis più caro, più economico, più perfetto

La Ditta

L. & C. Hardhmuth

Fabbrica di Lapis
ed Articoli di Cancelleria

MILANO
4 — Via Bossi — 4

Spedisce a chi ne fa richiesta, un opuscolo illustrato con tutte le spiegazioni sulla fabbricazione dei lapis.

Tutti gli articoli della Casa sono in vendita presso le principali Cartolerie del Regno.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX NOVEMBRE 1909 N. 11.

Alfonso Rubbiani. — S. Giacomo degli Eremitani in Bologna. Ricordi - Ricerche - Restauri.

Laura Pittoni. — Di alcune opere sansovinesche.

Irène Vavassour Elder. — Un affresco sconosciuto del Mezzastris.

Guido Marangoni. — Il « Sant'Andrea di Vercelli » (continuazione e fine: vedi i fascicoli di luglio e agosto-settembre).

P. K. — Ancora del Leonbruno.

Raffaello Giolli. — Appunti d'arte Novarese: Uno dei primi cicli di pittura.

Luigi Angelini. — Arte Bergamasca: Di una tavola di un pittore Da Santa Croce.

TAVOLA FUORI TESTO: S. Giacomo in Bologna - Lo stendardo dei confratelli dell'Annunziata al Baraccano.

Corriere da Bologna (G. Z.), da Berlino (Emil Schaeffer), da Gubbio (G.).

Paul Kristeller. — Francesco Squarcione e le sue relazioni con Andrea Mantegna (continuazione e fine; vedi fascicolo precedente).

CRONACA — BIBLIOGRAFIA — DALLE RIVISTE — NECROLOGIO, ecc., ecc.

ITALIA

TREVISO. — **La scoperta di un affresco.** — A Vascon, frazione presso Treviso, si attendeva ai restauri di un « capitello » dedicato a Sant'Anna, quando lo scrostamento del muro rivelò la esistenza di un affresco nascosto da parecchi secoli. Il dipinto, che abbraccia due pareti ed è abbastanza ben conservato, rappresenta due Madonne col Bambino, un S. Rocco, un S. Sebastiano e un vescovo, forse S. Agostino.

Si ritiene che l'affresco, di non comune valore, sia dovuto al pennello di Tommaso da Modena, o di qualcuno della sua scuola e della sua età (circa la metà del XIV secolo).

SASSARI. — **La scoperta di una città preistorica.** — Il prof. Antonio Taramelli a Sassari che scoprì il tempio di Serri, ha fatto l'importante scoperta di una città preistorica con recinto ciclopico, strade, case, templi, ecc.

L'importanza della scoperta ha richiamato nell'isola il professor Orsi esploratore della Sicilia preellenica e Mackenzi di Edimburgo.

ROMA. — **Il definitivo collocamento della statua della "Fanciulla d'Anzio,,** — Il 9 ottobre dopo più di un anno di trattative e discussioni i rappresentanti della famiglia Aldobrandini hanno consegnato ai rappresentanti del governo italiano la oramai celebre statua

ANZIO: Il trasporto della statua della "Fanciulla d'Anzio,,.

greca scoperta ad Anzio e conosciuta col nome di « Bella fanciulla ». La meravigliosa statua, trasportata a Roma, è esposta ora in una delle sale del Museo Nazionale Romano.

ESTERO

AVIGNONE. — **Restauri.** — I restauri del palazzo dei Papi continuano alacremente: sono state rimesse in pristino antiche finestre mutilate, si ricostruiscono volte e crociere, si ripuliscono affreschi però di poco valore.

PARIGI. — **Nel Louvre.** — Nei primi giorni di settembre fu commesso un nuovo atto vandalico in questo museo. Un individuo, arrestato di poi, ha con un coltello sfregiato in due luoghi il ritratto di Enrico II, Duca di Montmorency, di autore francese.

LONDRA. — **La vendita di un Velasquez.** — Pubblica la *Chronique des Arts* che il Capitano Holford avrebbe venduto ora agli Stati Uniti il ritratto del Duca d'Olivares, ministro di Filippo IV — opera del 1624 — fra le più belle di Velasquez, al prezzo di due milioni di franchi.

LONDRA. — **Esposizione.** — Si è aperta in questi giorni a Londra una importantissima esposizione di opere d'arte.

Essa ha luogo nei locali delle così dette *Grafton Galeries* vicinissime a Bond Street. La sua durata sarà dall' 8 corrente sino a Natale.

Trattandosi di devolvere a beneficio degli acquisti per la *National Galery* il ricavo dei biglietti d'ingresso, il patriottismo di molti signori si è manifestato colla concessione di parecchi veri capolavori già celebrati nella letteratura artistica.

Per darne un'idea basti citare fra altro le due Madonne autentiche di Raffaello, appartenenti a Lady Cowper nella sua residenza di Panshanger, il ritratto d'uomo di Giorgione di Temple Newsam, il ritratto di un Doria di Tiziano, proprietà Wernher, il Rubens di Lord Darnley, i Rembrandt delle collezioni Ashburton e Wantage, il ritratto di Carondelet col suo segretario, già creduto di Raffaello ed ora riconosciuto per opera di Fra Sebastiano dal Piombo rivaleggiante col Sanzio, che appartiene al Duca di Grafton, le tavole di Fra Filippo Lippi di Richmond, i Velasquez del Duca di Wellington, il Van Dyck del Duca di Abercorn, la rarità di un Vermeer di Delft di Madama Joseph.

Meno note poi certe opere dei nostri insigni autori dell'età d'oro, quali la *Sacra Famiglia* del Carpaccio di proprietà Lord Berwick, il Tintoretto di Lord Bute, il Tiziano di Sir Hugh Lane, la *Santa Cena* del Greco di Sir Edgardo Vincent, un ritratto di Rubens, appartenente a Lord Lucas, alcuni Gainsborough che non furon mai esposti, ecc. ecc. Le gallerie di Edimburgo e di Glasgow mandarono i loro Tiepolo e Watteau, il Giorgione rappresentante l'*Assoluzione dell'adultera*, e via dicendo.

Nello stesso tempo il signor Heseltine presta la sua preziosa raccolta di disegni di scuola francese, notoriamente non superata da altre che da quella del Louvre.

Il benemerito cultore dell'arte Herbert Cook, e sir Maurizio Brockwell già si sono presi cura di preparare a tempo il relativo catalogo ragionato, e in seguito verrà alla luce una edizione di lusso, corredata d'illustrazioni, a perpetuare il ricordo di tanta magnificenza artistica.

g. f.

INFORMAZIONI E NOTIZIE

(Vedi *Rassegna d'Arte*, Fascicolo 8-9).

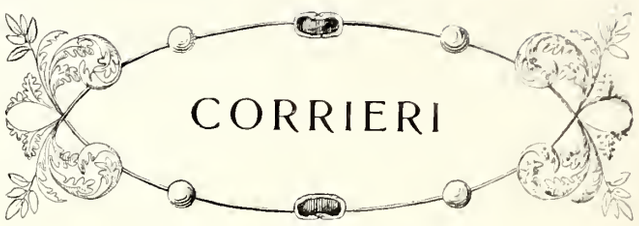
Siena, 29 Settembre 1909.

On. Direzione della « Rassegna d'Arte »

Nell'inventario generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena, compilato nel 1862-65 dal compianto F. Brogi, Ispettore dell'Istituto di Belle Arti, il quadro della Pieve di S. Leonardo a Montefollonico di cui chiede notizie nella Rassegna *il signor J. Slingoly Roberts, è così descritto: « Altare a sinistra.* - La « Natività di S. Giovanni Battista - *il quale è in grembo ad una « ancella, mentre altre donne sono intente a riscaldare panni. « Più indietro vedesi, a destra, la Puerpera assistita da donne; a sinistra S. Zaccaria che scrive; e nella gloria un Angelo volante con una fascia in mano.* Tela *circolare nella parte superiore dipinta a olio con figure al vero; alta metri 2,95, larga « metri 1,85, maniera di* Francesco Rustici. *Conservata* ».

Con ossequio

A. Pruneu
Ispettore del R. Istituto Provinciale
di Belle Arti - Siena



DA BOLOGNA

Grande è il fervore attuale di lavori e restauri nella città dello studio e mentre alla periferia della città, dove con lieve pendio nascono le colline, così belle e dolci, sorgono e s'aggruppano, insinuandosi tra il verde, numerosi villini e dove, dal lato opposto, si stende una nuova città, rumorosa per opifici e quartieri popolari, nel centro rinascono alla luce piccole costruzioni quattrocentesche, rifioriscono facciate cadenti di antiche chiese, grandi impalcature salgono ed attorniano vecchi edifici comunali e civili.

Così alla salvezza e alla conservazione di tanti monumenti, vanto di Bologna antica s'unisce lo sviluppo di una calma ed opportuna edilizia moderna.

Ultimati di recente sono i restauri alla casa Gioannetti (via Mazzini) della prima metà del sec. XV, alla casa Pellagri (via S. Stefano) e Ghisilieri (via Val d'Aposa) della Rinascenza e al Palazzo dei Notai. Costruita nel 1278, la residenza dei Notai fu abbellita ed ornata di bifore da Antonio di Vincenzo nel 1384 ed ampliata nel 1422; la loggia degli *stipendiari* o *lanzi* del Comune, che era al pianterreno, era arrivata a noi chiusa e guasta. Guaste pure erano le biscie e le finestrelle del trapiano; alla fine del sec. XVIII il tetto del salone, ove si radunavano i notai, era stato alzato fin sopra la merlatura del palazzo. Traccie fortunate hanno permesso al Comitato per Bologna storico-artistica che dirige ed eseguisce tali ristauri per incarico del Comune e di privati, di reintegrare i trafori delle finestre: la merlatura si profila di nuovo, completa, contro il cielo: la loggia al piano terreno mostra ora chiaramente il suo organismo. Nel salone è stato rifatto il soffitto a travi e lacunari dipinti: sono state rimesse in luce traccie d'affreschi della metà del sec. XV.

Di uno studio completo, che il Comitato presentò al Comune, relativo ai ristauri da compiersi ai palazzi comunali e che avrebbero dovuto essere la maggiore attrattiva per i forestieri, che accorreranno in Italia nel 1911, il Comune ha eseguito quello di un'antica finestra, ricca di terrecotte a motivi lombardi, scoperta nel fianco meridionale del palazzo d'Accursio e quello del Corridoio merlato, che guarda in piazza Nettuno.

Già da alcuni mesi sono iniziati i lavori al palazzo del Podestà secondo il progetto studiato dal Comitato e mercè il prestito che la locale Cassa di Risparmio ha fatto col Comune. Parte della costruzione, che alla fine del sec. XVI s'insinuò tra il palazzo di Re Enzo ed il salone Bentivolesco nella piazza del Nettuno è demolita, onde mettere in mostra l'antica loggia che univa gli antichi palazzi del podestà; i modelli al vero del cornicione e delle biscie della facciata quattrocentesca sono già apprestati: i lati orientale e settentrionale del palazzo rifioriscono delle loro semplici e suggestive finestre del sec. XIV.

E mentre tutt'attorno alla grande mole ferve il lavoro del muratore, proseguono gli studi tecnici, a cura dell'Ufficio d'Edilità del Comune, e quelli artistici da parte di A. Dekarolis per ornare e dipingere il grande salone voluto da Giovanni Bentivoglio.

Il Comitato ha potuto salvare dalla distruzione i ruderi della grande e famosa porta Maggiore, reintegrati e consolidati ora in parte.

Cure attente, minuziose, intelligenti hanno avuto il palazzo Bevilacqua, che il suo munifico proprietario ha portato ad un grado di bellezza difficilmente raggiungibile, il Collegio di Spagna, per merito del testè defunto rettore avv. Gonzales, la palazzina della Viola per liberalità della Cassa di Risparmio che l'ha destinata a sede della Scuola Superiore d'Agraria.

Restauri si eseguiscono nella chiesa di S. Francesco, così mistica e ricca di poetici e preziosi risultati artistici, in S. Stefano, dove il locale Ufficio Regionale consolida il pittoresco chiostro romanico, in S. Domenico, che presto, a cura del suddetto Comitato, riavrà intera la grande rosa della facciata e il portale romanico e il profilo aereo superiore liberato dalla sopraelevazione del sec. XVII.

Di pari passo coi restauri procedono gli studi sulle vecchie architetture bolognesi, su S. Petronio, per merito principalmente del Gatti e del Supino, che ha già esaurientemente trattato le chiese gotiche del sec. XIII e XIV, sul palazzo del Podestà, sulla pittura e scultura di Bologna: segno non dubbio di un rinnovato e lodevole amore per le nostre antiche bellezze.

G. Z.

DA GUBBIO

La nuova Pinacoteca. — Con grande solennità e con un discorso sulla Pittura Eugubina tenuto dal Conte Umberto Gnoli, il 21 Settembre si è inaugurata questa civica Pinacoteca.

Era già ammassata in un salone del Palazzo Pretorio ove i più disparati oggetti vedevansi gli uni accanto agli altri, alla rinfusa, in cattiva luce, disposti senza alcun criterio storico o cronologico.

Mercè i sacrifici e l'interessamento del Comune ed un generoso concorso della Direzione delle Belle Arti oggi la Pinacoteca di Gubbio ha la sua degna e definitiva sede nelle sale del meraviglioso palazzo dei Consoli.

A curare la traslazione degli oggetti d'Arte e a disporli nei luminosi saloni dello storico palazzo, fu inviato dal Ministero il Dott. Umberto Gnoli; e a risarcire e a consolidare le vecchie tavole il Prof. G. Colarieti-Tosti, che con concetti seri e moderni condusse i lavori di restauro piu urgenti. Il criterio che guidò il Dott. Gnoli nell'ordinare la Pinacoteca fu il rispetto per le ragioni cronologiche e storiche, armonizzante con le esigenze dell'estetica e dello spazio.

Nella prima sala si ammirano le famose *Tavole Eugubine* ed una importante collezione della prima moneta in bronzo di Gubbio; nella seconda alcuni polittici ed antiche tempere di scuola eugubina, ed una Madonna scolpita in legno del secolo XIV; nella terza i dipinti di scuola umbra, senese e veneta del XIV e XV secolo; nel gran salone i quadri del XVI e XVII secolo, specialmente di pittori locali; e infine nella V sala quadri di scuole varie del XVII e XVIII secolo.

Tutte le sale sono magnificamente decorate da preziosi mobili antichi, cassoni, armadi, cofanetti, seggioloni, savonarole, pannelli, in pastiglia ecc. ecc.

In una sala a parte sono riuniti i prodotti delle Arti minori, quali le ceramiche (fra cui un piatto attribuito a mastro Giorgio) l'oreficeria, le armi, le stampe, i parati sacri, una piccola sezione topografica e una raccolta completa di riproduzioni in fotografia e all'aquarello dei famosi piatti di mastro Giorgio Andreoli.

È doveroso rendere lodi a Gubbio che con nobile intento e gravi sacrifici, offrendo un bello esempio a molte città d'Italia, volle che nel palazzo dei Consoli — restaurato e tornato a nuova vita — avesse una decorosa sede la civica Pinacoteca.

G.

Sulla Pittura Eugubina e sulla nuova Pinacoteca pubblicheremo nel prossimo fascicolo un articolo del nostro collaboratore Dott. U. Gnoli.

DA BERLINO

In questi ultimi mesi ebbero luogo alcune esposizioni delle quali probabilmente tornerà grato avere notizie anche ai cultori d'arte d'oltr'Alpe. La prima, il cui successo è dovuto sopratutto allo zelo intelligente del professore Mackowsky, noto e apprezzato pure in Italia, era dedicata alla memoria dello scultore Gottfried Schadow. Quando nacque, nel 1764, imperava ancora il *Rococò* e quando morì, 86 anni dopo, la voga dell'antico, del classico tramontava. Fra, o meglio al disopra di questi indirizzi nemici l'uno dell'altro, stava lo Schadow con i suoi conati verso un naturalismo che, inspirato da sentimenti veri, doveva vincere tutte le opposizioni.

Questo suo naturalismo egli seppe difendere persino da un Goethe: ciò sa ogni persona colta in Germania, ma le creazioni dello Schadow erano note a pochi, perchè nessuno dei suoi capolavori trovasi esposto a Berlino in un luogo che attiri l'attenzione del pubblico.

Chi guarda la quadriga sulla porta di Brandeburgo e quanti Berlinesi sono andati a vedere la tomba da lui eseguita del Conte della Marca, il migliore monumento funebre della Capitale? Le altre sue tombe, che alle volte richiamano il Canova, i suoi monumenti più importanti, sono dispersi nelle Provincie, i suoi busti-ritratti, non solo opere d'arte ma documenti di cultura di primo ordine, rimangono nascosti nei castelli e nei Musei. Così questa esposizione la quale, mediante originali, gessi, schizzi ed anche molti disegni, porge una rivista quasi completa della di lui operosità, venne proprio a tempo opportuno per dimostrarci come «il vecchio Schadow» come così vien chiamato pure oggi, era non solo un Direttore di Accademia generalmente temuto a cagione delle sue osservazioni sarcastiche, ma fors'anco il più grande plastico che la terra germanica del Nord abbia prodotto.

Anche la Mostra delle opere del pittore Hâns von Mâreès (1837-77), che noi dobbiamo alla genialità del Meier Gràefes ha rimesso in onore un misconosciuto, per non dire uno sconosciuto. Tutta la vita di Hans von Marèes, che noi qui imparammo ad ammirare quale ritrattista, fu uno sfogo appassionato per la verità del colore e la rappresentazione del nudo in rapporto allo spazio. Egli fu con Feuerbach nel secolo XIX il più forte tedesco nella pittura monumentale e non ottenne — aggiungeremmo quasi appunto per ciò — alcuna ordinazione dallo Stato. Così dobbiamo ricercare i più nobili esemplari dell'arte sua, il meglio che nella rappresentazione della figura eseguì un artista tedesco nel 1800, in Italia. La biblioteca della «Stazione zoologica germanica» di Napoli è adorna di affreschi del Marèes, i quali, per maggiore onore, verranno ora trasportati a Berlino.

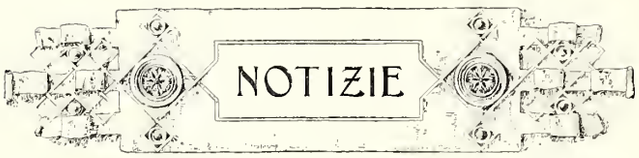
La terza esposizione, preparata dalla Società del Kaiser Friedrich Museum, non aveva tendenza polemica, non si occupava di dimenticati, ma di quelli già da tempo ammirati, poichè vi si potevano studiare dipinti dal XV al XVIII secolo appartenenti a privati di Berlino. Naturalmente gli olandesi erano meglio rappresentati; ad essi si volge in modo particolare l'amore dei nostri raccoglitori: però, presso nove ritratti del Rembrandt e sei di Frans Hals, presso creazioni del Rubens e del Van Dyck, figuravano, sebbene in minor numero, ottimi ritratti di mano italiana. Anzitutto l'effigie di Giuliano de' Medici di Raffaello a cui collaborò in molte parti Giulio Romano: al suo proprietario, il sig. Huldschinsky, appartiene anche un interessantissimo ritratto muliebre battezzato col nome del Bugiàrdini: il sig. von Dirksen mandò un ritratto di dama grandiosamente eseguito ma purtroppo guasto, dovuto al Pontormo, e uno di Tiziano rappresentante Antonio Anselmi, che però non può competere col magnifico «Uomo col falco» acquistato dal signor Eduard Simon dalla raccolta di Howard Castle. Il catalogo lo dice «Il ritratto di Alfonso d'Este?» e a torto perchè, se si raffronta questa figura aristocratica coi tratti del giovane Federico Gonzaga, quali li vediamo sulle monete mantovane e in un trionfo di Lorenzo Costa nel castello di Teplitz in Boemia, si vede che Tiziano ha inteso rendere qui il giovane marchese la cui passione per gli animali è nota. Il signor Eduard Simon ha esposto pure «uno sconosciuto» del Botticelli, ma anche qui non riesce difficile il rintracciare la persona riprodotta, perchè, il Gronau ed io, ognuno per proprio conto, notammo già come fra i numerosi ritratti del Corridoio fra gli Uffizi e Palazzo Pitti, penda una copia di quel quadro botticelliano, il ritratto del cosmografo Marcello Tarchianota.

Dobbiamo pure dare notizia di alcuni nuovi acquisti del Kaiser Friedrich Museum. Gli pervennero due opere del Romney, una dama, più energica degli altri ritratti muliebri di questo artista alle volte un po' aggraziato, ed un adolescente, dalla pennellatura larga e dai toni dorati arieggianti all'antico. Poi fu comperato un dipinto dell'antica scuola olandese del XV sec. rappresentante Cristo mentre si dirige alla riva di un fiume e dall'altra parte della corrente i discepoli guardano a lui con pia venerazione. La figura del Salvatore e il paesaggio si ritrovano quasi uguali in un quadro di Dierich Bouts presso il Duca di Leuchtenberg: invece gli apostoli rammentano la maniera di Hugo van der Goes. Perciò crede il Direttore Friedländer che questo prezioso dipinto sia passato dalla bottega del Bouts in quella di uno scolaro del Van der Goes dove venne compiuto.

Infine la sezione italiana del museo si arricchì di due predelle del quattrocento fiorentino. La prima è una *morte di San Francesco* del Beato Angelico, del 1440, molto affine nella composizione all'affresco di Giotto in S. Croce. Tale predella, proveniente dall'Inghilterra, a cagione della tinta bruna del sajo dei frati intorno alla bara del loro santo, appare meno colorita e viva della maggior parte delle tavole del frate. Non si potè ancora stabilire a quale grande pala appartenga il dipinto che Crowe e Cavalcaselle videro nella raccolta Fuller-Maitland. La seconda predella, un lavoro di Benozzo Gozzoli, ci porge nella maniera riccamente episodica di questo maestro *S. Zanobi che risuscita il figlio di un pellegrino francese.* Questa tavoletta, già nella collezione Kann, insieme ad una seconda ora a Brera e una terza a Windsor, formava la base della pala eseguita dal Gozzoli nell'anno 1461-62 per la Confraternita della Purificazione in Fi-

renze e di cui la parte centrale, recante la Madonna con Santi, figura nella Galleria Nazionale di Londra sino dal 1855. Il miracolo quì dipinto doveva riferirsi alla chiesa di S. Pietro maggiore all'uscita del Borgo degli Albizzi in Firenze ed è più che probabile che il Gozzoli rappresentasse nel tempio il quale qui chiude il prospetto delle strade, quella chiesa da tanto tempo distrutta. In tal caso la predella, che per sè stessa non presenta uno straordinario interesse, acquisterebbe un certo significato per la conoscenza della vecchia Firenze e una fotografia del piccolo quadro dovrebbe trovar posto nel museo topografico di casa Buonarroti. Per finire un'ultima notizia apparsa nelle gazzette di questi giorni: il Kaiser Friedrich Museum avrebbe acquistato una scoltura di Leonardo da Vinci!... Vedremo.

EMIL SCHAEFFER.



Ancora sull'architetto della Basilica d'Assisi. — Mi sia permesso di fare un' osservazione a proposito della questione sulla paternità artistica della basilica di San Francesco d' Assisi. Il rev. Padre Egidio Giusto, nel suo articolo interessantissimo pubblicato nella *Rassegna d' Arte*, prova come il professore A. Venturi errasse arrivando alla conclusione che la bolla di Innocenzo IV designi Filippo de Campello come ,, Magister ordinis minorum '' ma non ,, magister fabbricæ acclesiæ Sancti Francisci ''. Scrive il reverendo padre: ,, Nè venga a dirci il Venturi che l' appellativo ,, Magistre '' come sta scritto nella lettera papale, essendo diviso da virgola dall' altro appellativo di ,, præposito '', debba intendersi convenire a frate Filippo il titolo di Maestro, non in forza della perizia che aveva nell' arte architettonica, ma bensì in forza dell' altro titolo di Maestro dell' Ordine, di che venivano insigniti sin dal quel tempo i teologi francescani..... ''. E qui aggiunge buone ragioni per dar torto al prof. Venturi.

Alle ragioni dell' illustre padre, io voglio qui aggiungere che quella virgola, alla quale accenna Padre Giusto ed alla quale si può probabilmente ascrivere la falsa interpretazione del professor Venturi, non esiste nell' originale. Ebbi occasione di vedere in quest' ultimi giorni l' originale che si conserva nella Biblioteca Comunale d' Assisi e trovai ch' esso riferisce così (le abbreviazioni ho lasciato come sono nell' originale): *Innocentius ep̄s servus servōr dei dilecto filio fratri philippo de campello ordinis minorum magro et preposito operis ecclie sancti francisci asisinat sālt et aplicam ben.*

Il professor Venturi e il dotto padre Giusto s' eran fidati della pubblicazione della bolla nel ,, *Coltis paradisi amænitas* '' del P. Angeli, dove si vede precisamente fra la parola ,, *Magistro* '' e le parole ,, *et preposito* '' una virgola che diede luogo all'erronea interpretazione del prof. Venturi. Il quale ripeterà forse anche a noi ciò che consigliava ironicamente al padre Giusto (v. *L'Arte* 1909 fasc. IV pag. 325) di sgranare il rosario e di seguir le tradizioni. E noi per questa volta seguiremo il consiglio, preferendo di gran lunga queste due cose allo sgranar.... spropositi.

Roma. MORTON H. BERNATH

Per un camino artistico esulato da Milano. — Poco tempo fa era in vendita a Milano un interessante camino scolpito del XV secolo, proveniente dalla casa dei Mazzoni in Bisuschio, ricco di decorazioni nelle candelabre dei pilastri, nello stelo centrale provvisto di grifoni accoppiati, nelle due facce dei mensoloni, eseguite con una vigoria rara. Benchè questo camino — fra i più caratteristici che abbiam veduti — fosse offerto al Museo Archeologico di Milano a prezzo mite non fu acquistato così che emigrò per prezzo superiore a quello offerto perchè rimanesse a Milano.

Il dott. Diego Sant'Ambrogio ne rende conto e ne dà la riproduzione nel *Politecnico* n. 9 corrente anno. « Sta bene » egli osserva « che si facciano le dovute lodi per l'apprestamento in Castello della raccolta dei tessuti e si decanti l'istituzione di una sala orientale, ma l'interesse archeologico richiede che nella rocca sforzesca si procuri più che altro di riunire cose d' arte riferibili alla vita locale e alle famiglie che ebbero più o meno relazione coi Visconti e cogli Sforza: marmi, bronzi, terrecotte. »

Il Sant'Ambrogio ci fa osservare che anche in questi giorni è visibile ed acquisibile per modica somma un camino (2.10×0.50) che ha nel frontale gli stemmi accoppiati degli Orsini-Roma a destra, — con vicino le iniziali C E che potrebbero accennare a quel Cedrone Orsini, celebre giureconsulto che venne da Roma a Milano verso la metà del secolo XV, — e dei De Currentibus o Correnti a destra, col cervo fuggente in capo e le onde araldiche nel corpo dello scudo, colle iniziali vicine B O. forse Bona, come nome della titolare di quell'insegna araldica.

Il frontale di quel camino è in un saltrio d'un bel colore chiaro e di grana fina, e i due mensoloni che lo sorreggono hanno tralci e fogliami di buon stile; poichè il camino presenta caratteri autentici dell'arte del secolo XV e divise gentilizie milanesi ne sarebbe certo assai opportuno l'acquisto pel Museo del Castello Sforzesco.

FRANCESCO SQUARCIONE

E LE SUE RELAZIONI CON ANDREA MANTEGNA

(Continuazione: vedi fascicolo precedente).

Se lo Squarcione biasimò di buona fede le opere del suo allievo per le stesse qualità, che questo doveva (secondo la tradizione) al suo insegnamento, la sua critica era assurda, se lo fece (come racconta il Vasari) per ira, era maligna [1]; in ogni modo egli ebbe torto e non capì le tendenze del giovane geniale, che in questi affreschi della cappella Ovetari tentava delle cose grandi e del tutto nuove. Ciò che vi è di antico è puramente accessorio: sfondo, decorazioni, costumi, ecc. Non mi si possono mostrare statue o rilievi antichi, dai quali le forme fossero imitate, e colle quali abbiano soltanto comunità di carattere artistico. Sostengo che non vi è figura, che non debba la sua origine artistica ad una osservazione della vita. *L'arte del Mantegna è completamente moderna, verista, del tutto opposta all'arte antica,* della quale senza dubbio egli non conosceva allora che pochissime opere. È più l' idea storica e letteraria dell'antichità, che l'animava allora, che le forme delle opere antiche stesse. È vero che le figure, specialmente nei primi affreschi, colpiscono per una rigidità plastica eccessiva. Fervidamente intento a mettere in pratica problemi nuovi, a far apparire le rappresentazioni non più come pitture attaccate al muro ma come avvenimenti in tutta la loro realtà e verità, che lo spettatore vede svolgersi nello spazio, nel quale egli si trova, il giovane artista, allora completamente sotto l' influenza di Donatello, rinuncia alla morbidezza delle forme, alla bellezza dei colori ed all' impressione armonica dell' insieme decorativo. Questa *tendenza illusionista* della rappresentazione delle scene come di tutta la decorazione della capella, tendenza opposta tanto all'arte classica quanto a quella dei Fiorentini, mi pare la parte essenziale e la principale novità di questa opera del Mantegna. Questo verismo dello spazio e delle forme, spinto in alcuni quadri quasi con intendimento scientifico fin alle ultime sue conseguenze, ha sempre fortemente impressionato gli spettatori ingenui; soltanto i critici d'arte, per amore delle vecchie teorie, vi vedono l'imitazione di statue antiche!

Un documento dei più importanti della serie testè pubblicata ci permette di fissare il lavoro del Mantegna e dei suoi colleghi nella cappella Ovetari agli anni tra 1448 e 1452. Nello stesso tempo Squarcione consegnò ad un committente cospicuo e liberale il ben noto quadro ora nel Museo di Padova. Il confronto tra l'opera grandiosa del diciassettenne Mantegna, che fa epoca nella storia dell'arte, col triste lavoro della Squarcione, allora nella forza degli anni, deve essere desolante per coloro che continuano a vedere nello Squarcione il vero maestro del Mantegna ed il rinnovatore della pittura nell'alta Italia! Veramente questo sarebbe il primo, e credo anche l'ultimo caso nella storia dell'arte, in cui un artista con qualità così esigue e colla sola teoria abbia potuto dare forti impulsi da inaugurare una nuova era nell'arte!

Lo Squarcione avrà esercitato egli stesso la pittura, avrà avuto degli scolari quanti si vuole, avrà posseduto una coltura superiore, del giudizio e delle cognizioni di cose d'arte, avrà raccolto una collezione più o meno ricca e scelta di modelli, ma non si può credere sul serio che con tutto ciò abbia potuto determinare lo sviluppo di giovani di talento, se non era artista dotato d' ingegno e di forza creatrice. Che sia stato proprio quel pover'uomo a entusiasmare gli spiriti e a creare « un'arte nuova » a Padova, e non il grande artista, che, preceduto e seguito da altri valenti, fece nascere nella città dei dotti innanzi agli occhi dei giovani la viva arte di opere grandiose, portando tutti i pro-

[1] Non è detto nè dallo Scardeone nè dal Vasari, che Squarcione fosse *chiamato* a giudicare l'opera del Mantegna, come scrive il Moschetti.

BOLOGNA - Chiesa di S. Giacomo Maggiore.

Il grande stendardo dei Confratelli dell'Annunziata al Baraccano.

(Fot. « La Moderna »).

ALFIERI & LACROIX - MILANO.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO X NOVEMBRE 1909 N. 11

SAN GIACOMO DEGLI EREMITANI IN BOLOGNA.

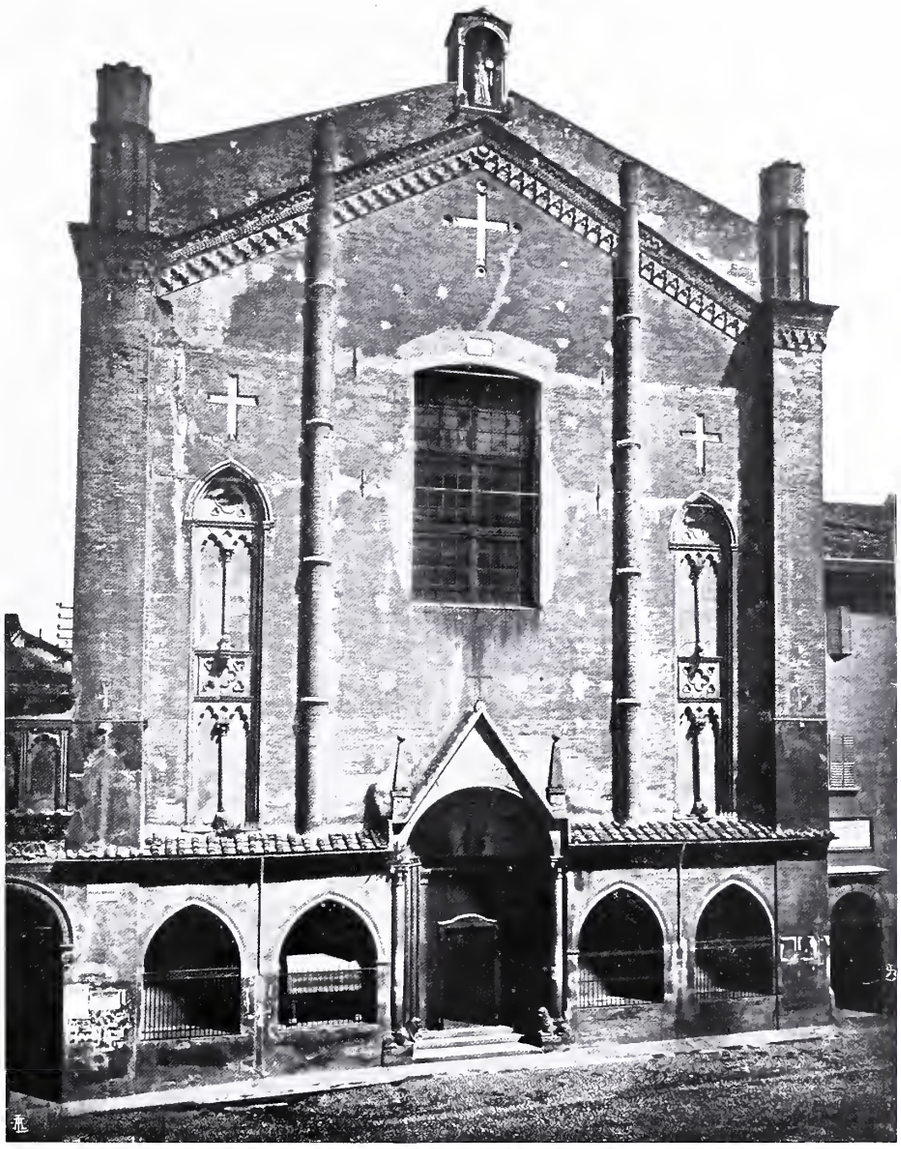
RICORDI - RICERCHE - RISTAURI.

Strada San Donato, che si parte dal largo di Porta Ravegnana, dominata per non dire minacciata dai due alti colossi, l'Asinella e la Garisenda, e si restringe fra i varii palazzi cinquecenteschi dei Malvezzi, eppoi si allarga dove fu la *domus aurea* dei Bentivoglio, e va all'antico palazzo dei Poggi dov'è l'Università e all'antico convento di S. Ignazio dove nella Pinacoteca sta il bell'incanto raffaellesco della *S. Cecilia*, è strada di gran rinomanza artistica e storica. Fu delle nobilissime e più ricche anche una volta; quando era quasi il quartiere bentivolesco e prima delle attuali grandiose architetture del Triachini, del Tibaldi, del Formiggine avea solo case fiorite di terre cotte e di affreschi, e vedeva passare i trionfi nuziali delle figlie e delle nuore del magnifico Giovanni II.

Ed è sul suo percorso la chiesa che gli Eremitani di Sant'Agostino presero a costruire nel 1267, e fabbricandovi per quasi cinquant'anni, cogli aiuti del Comune guelfo e popolare, ebbero compiuta nel 1315.

Quando si pose la prima pietra, Re Enzo stava ancora prigioniero nel palazzo pubblico.

Bellissimo fino d'allora, fino dai suoi primi tempi, il S. Giacomo! Era un gran rettangolo a cielo di legnami dipinti, con tre absidi, la maggiore delle quali coronata da una ghirlanda di cuspidi e pinnacoli, una facciata con ampia rosa, e tutto il perimetro dei muri aggirato in alto da un elegante merletto di terre cotte a trilobi e di dischetti smaltati; per tutto il perimetro, in basso, circuìto da tombe, piccole accurate costruzioni di finissimo laterizio, scintillanti di majoliche e di immagini affrescate.



BOLOGNA - S. Giacomo - La facciata. (Stato attuale).
(Fot. dell'Emilia, Bologna).

Nessuno disse chi l'architettasse. Il S. Fermo maggiore di Verona, riformato così qual'è mentre il S. Giacomo di Bologna si stava compiendo, può essere indicato come una costruzione analoga. Ma anche del S. Fermo, che io mi sappia, ignorasi l'architetto. Il giardino della bellezza medioevale è pieno di fiori anonimi, ed è indizio felice della gentile purità estetica di quei maestri che si dimenticavano nell'ansia e nella festa dell'opera loro.

Gli Eremitani erano monaci ritirati, studiosi, quasi signorili. Assai meno dei Frati di S. Francesco e di S. Domenico mescolati al turbinìo della fervida vita civica del duecento, essi aveano il *côro* come consueto solenne ambiente; e il canto degli inni sacri, che commossero e vinsero il loro gran padre Agostino, era precipuo ufficio di quei monaci.

Purtroppo dell'antico giro di stalli chi sa come belli, nessuna notizia. Forse un gran Crocefisso ben dipinto dal nostro Simone, riposto ora in un angolo del tempio, dominava l'emiciclo di stalli davanti il maggiore altare. Ma i cronisti che assistettero alla distruzione dell' antico recinto sul finire del sec. XV dicono solo, e pare con compiacenza, che il *corridore* o *pulpito* (jubé) fu rimosso o abbattuto per ridurre *la chiesa ad un sol corpo.*

Appena compiuto, il S. Giacomo dovè cedere l' integrità della sua icnografia razionale all'urgenza delle devozioni in cui il culto si andò frammentando durante il sec. XIV, massime per il moltiplicarsi delle cappelle gentilizie. Epperò alle due absidi laterali si innestò un peribolo, da cui irraggiarono parecchie cappelle, così come lo spazio lo permetteva.

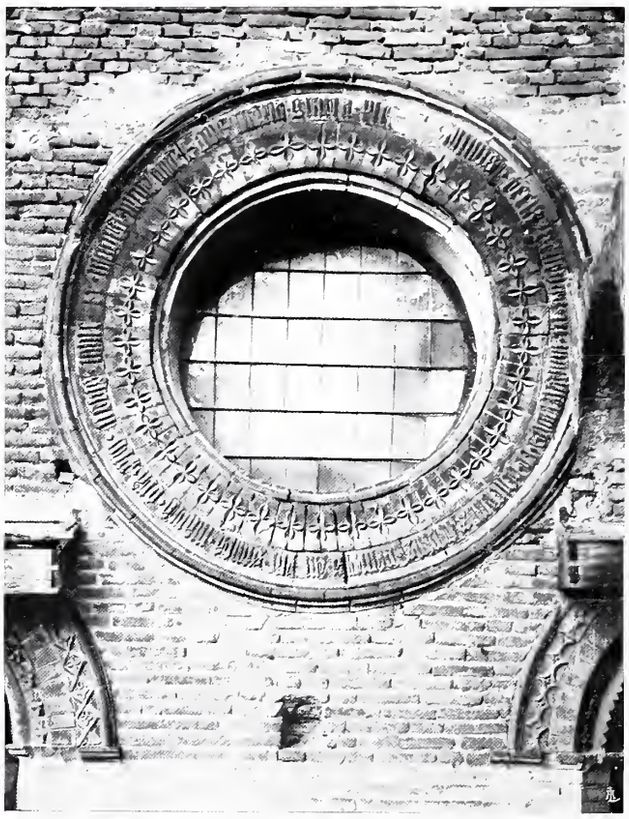
BOLOGNA - S. Giacomo - Il portico del 1487.
(Fot. dell'Emilia, Bologna).

BOLOGNA - Interno di S. Giacomo Maggiore.
(Fot. dell'Emilia, Bologna).

Cose gentili, tagliate in terra cotta, fra cui tutta intera un *Ave Maria* fino all'*Amen*, mostrano quelle cappellette del trecento. Ma la bell'abside maggiore che dianzi sorgeva sù, libera dai frutteti e dai fiori dell'orto, troppo perdè della sua maestosa eleganza.

Il secolo XV, nella sua prima metà fu per Bologna tutto un guaio di fazioni, di lotte, di saccheggi, di barbare intromissioni Viscontesche; poi alla fine di esso e all'alba del cinquecento si ripeterono assai terremoti e gravi.

Fatto è che quando nel 1493, d'ordine dei 16 Riformatori e di Giovanni II Bentivoglio Gonfaloniere perpetuo della Repubblica, si iniziò tutto un profondo lavoro nella chiesa Eremitana divenuta, per la vicinanza, quasi la chiesa della reggia e del signore di Bologna, essa mostravasi



BOLOGNA - S. Giacomo Maggiore - Decorazione di finestra.
(Fot. dell'Emilia, Bologna).

BOLOGNA - S. Giacomo Maggiore - Particolare.

anch'io il mio monumento d'amore per la vecchia chiesa come fosse una bella dama derelitta; della quale cercai tutte le solitudini e tutti i solai per conquistarne colla fantasia la lieta origine e la vita fortunosa.

Da quel quartetto fervido di giovani amatori non pochi misteri, che ai passanti presentava l'aspetto del S. Giacomo, rimasero chiariti. E avrei potuto scrivere allora ciò che mi è accaduto di scrivere poco fa, e cioè quanto fu geniale l'operare degli artisti bentivoleschi per salvarci quel monumento.

" L'organizzare com'essi fecero il gran vano del tempio in quattro comparti ad ampie e gonfie vele sorrette da un forte sistema di piloni ed archi, e le gonfie vele sporgenti dal vecchio tetto vestire a mo' di cupole con originalissimo effetto bizantinesco, rispettando d'altronde sui fianchi e nella fronte le lunghe finestre archiacute e la grande rosa, fu invero tal lavoro che può dirsi ben più una trasfigurazione glorificativa e un'opera di consolidamento meditato con fine criterio estetico di quello che una improvvida riforma.... Opera anzi memorabile nella storia dell'architettura come un esempio di felice trasfigurazione, come un sogno d'oltremare sognato qui nella fosca turrita Bologna dove la Rinascita ebbe valore così pittoresco e decorativo ".

Quei lavori bentivoleschi ebbero ristagni e vicende fortunose: il terremoto del 1505 che rovesciò la guglia del campanile e conquassò le nuove vôlte, a riparare le quali fu chiamato pericolante. Anche oggi son chiare le traccie dei guai rovinosi a cui convenne allora riparare.

Francesco Malaguzzi, che per primo ci diè nell'*Archivio storico dell'Arte* una monografia del S. Giacomo, trasse dalle vecchie carte del Convento, conservate all'*Archivio di Stato*, ottime notizie intorno a questi ristauri operati dagli artisti della Rinascenza.

Egli scriveva nel 1894. L'abbandonato monumento aveva attirato anche qualche anno prima le cure intellettuali dei giovani studiosi, allora pochi, d'arte storica. Angelo Gatti aveva infatti nel 1886 sostenuto sui giornali che si doveva, come si fece, dischiudere la fila di antiche tombe aderenti al fianco della chiesa; poi Corrado Ricci aveva illustrato, discorrendo di pittura romanica alla Deputazione di Storia Patria, gli affreschi preziosi alla storia rinvenuti in quelle tombe, ora di nuovo nascosti; ed ebbi

BOLOGNA - L'Asinella e la Garisenda all'imbocco di Via San Donato.

il Giovanni da Brensa; poi nel 1506 la cacciata del Bentivoglio fattosi già gran patrono del tempio dacchè egli, il Magnifico, vi aveva così mirabilmente decorato la cappella di sua gente colle pitture famose del Francia e del Costa, e fatto erigere lungo il fianco quella loggia, di cui niun'altra più elegante e per la quale modellarono gli ornati in terra cotta o lo Sperandio o l'Onofri.

Delle quali vicende il Malagnzzi anche diè ordinate notizie.

Sol delle *gonfie vele* messe a mo' di *cupole*, per allora non fu parola. Dal giorno in cui inerpicandomi carponi fra le ragnatele del solaio io avevo visto e toccato i resti degli embrici e delle tegole che una volta le rivestivano, la visione di quelle cupole rimase nella mia fantasia ma come in una negativa fotografica timida della luce.

Per altro, frutto di quegli studii scese nel pubblico l'avvertenza delle deformazioni realmente disgustose patite dal monumento più tardi, nei secoli XVII e XVIII, della grande rosa e delle lunghe finestre schiantate, delle invasioni dello stucco e del bianco di calce, delle goffe statue di gesso issate nell'interno. E l'avvertenza divenne poco a poco desiderio di riparazione. Tanto più che il San Giacomo è delle chiese monumentali più visitate in Bologna per la molta copia di pitture e cose d'arte o preziose o pregevoli. Si potrà passare oltre ai dipinti di Innocenzo da Imola, del Pupini, del Passarotti, del Tibaldi, del Calvart, ma chi non cercherà il momento di estasi che si comunica dalla Madonna e dai santi, intatto capolavoro del Francia, nella cappella Bentivoglio, e il profumato godimento che viene agli occhi e allo spirito in una mezz'ora passata nella grande cappella di S. Cecilia tutt'attorno affrescata a tenere e tragiche storie di amore e di fede dal Raibolini e, quasi a gara col maestro, dai suoi migliori scolari?

BOLOGNA - S. Giacomo Maggiore.
La Madonna del Francia nella Cappella Bentivoglio.
(Fot. Anderson, Roma).

Passarono gli anni, e pare giunto finalmente il buon giorno per l'antico S. Giacomo.

Infatti S. E. il Ministro Rava accogliendo nel 1908 una preghiera e una offerta del *Comitato per Bologna storico-artistica* incaricava l'Ufficio Regionale di studiare un progetto di ristauro della facciata del S. Giacomo conforme gli intendimenti del Comitato. E il progetto è già allestito e disegnato sopra i dati raccolti in un rilievo dell'edificio egregiamente condotto dal professor Luigi Corsini architetto disegnatore presso quell'Ufficio.

Dal canto suo il Comitato, ad avvalorare e precisare la sua proposta, aveva creduto opportuno incaricare l'architetto Collamarini membro del Comitato stesso di dar forma in una prospettiva a quante cose eransi già venute apprendendo intorno al monumento, compreso il sistema di copertura a cupole fatta dagli artisti della Rinascenza nella trasformazione del 1498; limite cronologico questo a cui razionalmente devesi riferire un restauro quand'anche limitato alla facciata maestra, la quale verrà così liberata, conforme ragione storica esige, dal sopralzato fattovi nel secolo XVII, allorchè all'organica copertura del sec. XV si sostituì sul tempio un tetto poco più che da fienile.

BOLOGNA - S. Giacomo Maggiore - Lo stendardo dei confratelli dell'Annunziata al Baraccano.
La cupola di S. Giacomo nel panorama di Bologna. (Fot. « La Moderna »).

E la possibilità di una restituzione o totale o parziale dell'organismo a cupole viene lietamente avvicinata dal buon caso che la Direzione demaniale appunto ora ha dovuto decidersi a un rinnovamento del vecchio tetto in pieno sfacelo; sicchè agli stessi egregi tecnici del Demanio pare ottimo consiglio quello di rifarlo con osservanza dei documenti, anzi che a mo' di fienile.

In tanta armonia di intenzioni benevoli e di benevoli casi, taluno domandava per altro se quel gruppo di cupole quale appare dalla prospettiva del Collamarini e quale uscì fuori anche negli assaggi e nei rilievi dell'Ufficio Regionale, in un clima infestato da tante nevi come il nostro,

si mostrò mai per anni sulla distesa dei tetti bolognesi. Si dubitava che il pensiero ne fosse stato abbandonato durante lo stesso periodo costruttivo.

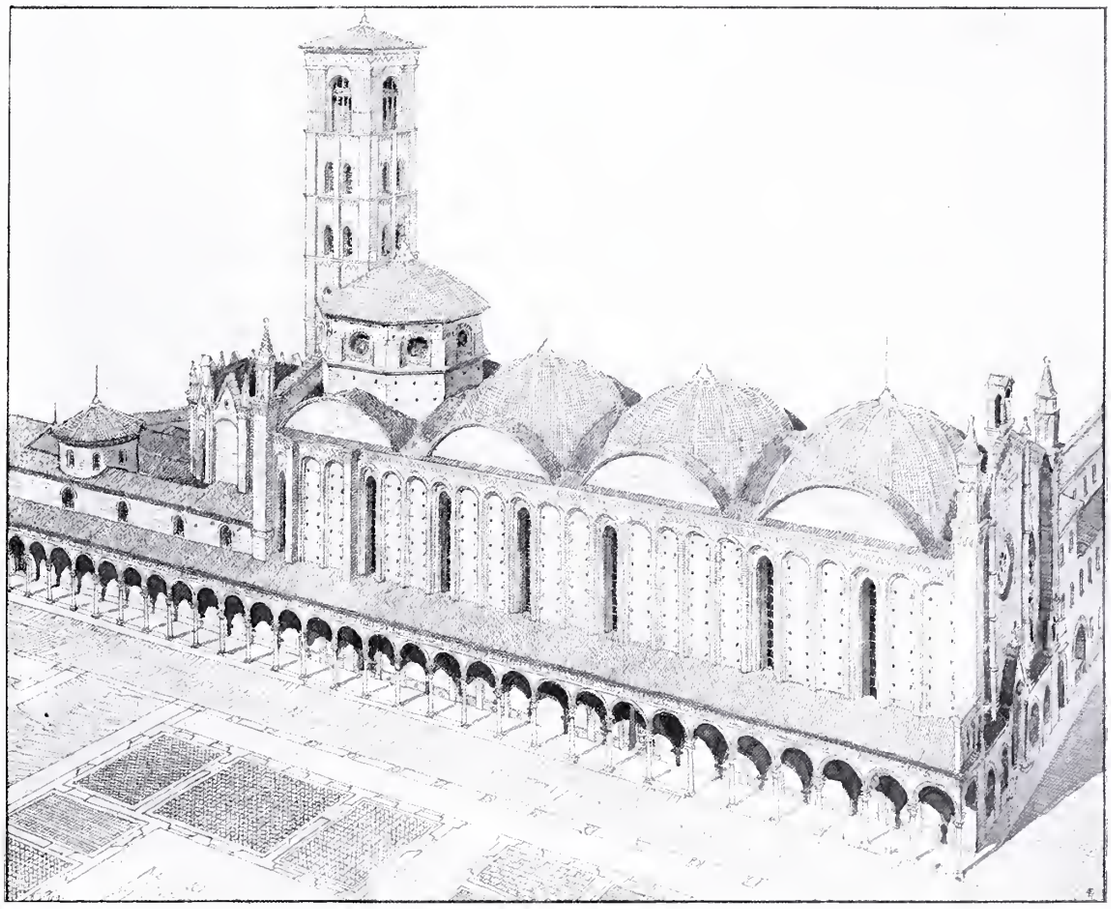
Quand'ecco soccorrermi la piccola ma preziosa scoperta di un documento grafico; un panorama di Bologna dipinto entro il primo ventennio del cinquecento, forse circa il 1513, nella bottega dei Francia, e in cui S. Giacomo appare là nitidamente colle sue *tre cupole brune*, la sua tribuna ottagonale del Brensa, e la gran torre da poco riparata dal rovinio dell'orrendo terremoto del 1505.

Certi Confratelli dell'Annunziata, che radunavansi a S. Maria del Baraccano, desiderando un ampio stendardo processionale, vollero vi fosse dipinta la strana visione, di cui in città allora discorrevasi, dei quattro misteriosi personaggi — un vescovo, un frate, un uomo d'arme, un cavaliero — apparsi due anni prima sul ciglio delle mura di Bologna battuta e assalita dalle truppe di Giulio II, e che rimasero là imperterriti e incolumi sotto una lunga tempesta di dardi e di palle finchè la notizia dell'avvicinarsi di Gastone di Foix, l'eroe liberatore, decise il Duca di Urbino e gli assedianti alla fuga. Quell'anno (1511-1512) di ritorno bentivolesco e di ultima resistenza di Bologna a piegare il capo alla dominazione civile dei Papi era stato l'anno dei miracoli. Sempre accanto alla chiesetta del Baraccano una mina degli Spagnuoli alleati di Giulio II aveva fatto saltare le mura, assediati e assedianti si erano visti un istante attraverso la breccia, ma le mura erano ripiombate a lor posto, sicchè tutto il popolo accorse festamente all'antichissima Madonna che Giovanni II nei giorni di fortuna aveva fatto ristaurare da Francesco del Cossa.

La grande tela dei Confratelli dell'Annunziata, che serbavasi sconosciuta nei dormitorii del Baraccano, è opera mediocre improvvisata evidentemente nella vecchia bottega dei Francia dai primi capitati, coi vecchi motivi della scuola e i vecchi cartoni del miglior momento; ma, essa ha un'importanza speciale per la vista che contiene, di sopra la città di Bologna.

Quei pittori vi misero infatti molta diligenza, ma fosse la novità di forme assunta da pochi anni dal S. Giacomo che li interessasse particolarmente o fosse che per altri motivi ricordassero quello meglio di altri edifizii, certo è che la gran chiesa Eremitana è la cosa più nitidamente ivi definita. Sicchè rimane fuor di dubbio che nella prima metà del sec. XVI San Giacomo presentavasi colla bella singolarità delle sue cupole bentivolesche.

Dopo ciò posso senz'altro troncare l'articolo. Agli amici dei monumenti avrà procurato piacere la notizia che il ristauro della facciata di San Giacomo sia omai cosa più che sperabile per virtù di una iniziativa cittadina ben accolta dal Ministro di Pubblica Istruzione; l'apprendere come fu organica e quanto mai pittoresca la copertura del monumento ai giorni della Rinascenza; il poter legittimamente sperare che nel riordinamento del tetto attuale reso inevitabile dal suo sfasciarsi si terrà conto di quel fatto storico come del solo modo razionale per liberare il profilo aereo della facciata.



BOLOGNA - S. Giacomo Maggiore. - Vista riassuntiva del tempio restaurato.

ALFONSO RUBBIANI.

La " Rassegna d'Arte ,, offre anche quest'anno un premio agli amici che vorranno aiutarne la diffusione procurando nuove associazioni.

IL "SANT'ANDREA" DI VERCELLI.

PREVALENZA DEI CARATTERI NAZIONALI.

X.

Bisogna guardare il bel Sant'Andrea di Vercelli dal portone dell'Ospedale, in una chiara e limpida giornata di sole. Presentando in iscorcio la semplice elegantissima fronte e la massa superba e movimentale del fianco, la mirabile basilica appare tutta una energica e trionfale protesta contro gli assertori della sua origine oltremontana.

Il verde di Varallo della pietra nel corpo principale della facciata accordandosi col rosso vivo del laterizio e col candore dei campi profusi lungo i campanili quadrati, forma una deliziosa armonia tricolore, come ostentando un preconio medioevale di italianità nell'anticipare il simbolo cromatico nazionale.

Ed anche nelle giornate grigie e nebbiose del tardo autunno o dell'inverno imminente, mentre intorno si rattristano i toni freschi del giardino che abbraccia la vecchia chiesa, le note sgargianti del suo vetusto colossale organismo sembrano fiammeggiare in una gloria di toni accesi e caldi nelle cornici svelte di mattoni, nelle colonnette lucide, nelle pietre scintillanti.

Sant'Andrea di VERCELLI - Veduta della cupola.
(Le fotografie di questo articolo sono di Pietro Masoero di Vercelli).

Si può discutere fin che si vuole intorno ai suoi primi costruttori, soffermarsi a dar rilievo alle piccole o grandi reminiscenze dell'uno o l'altro stile esotico, magari errando nell'attribuire a questi ultimi come caratteri loro specifici i caratteri derivati dal grande romanico progenitore. Ma nessuno può in buona fede negare quanto io sostengo come tesi principale di questo studio: la prevalenza assoluta nel Sant'Andrea delle forme italiche e lombarde.

All'alba del secolo XIII, a Vercelli, l'arte del costrurre non era affatto ignorata o dimenticata. Con gli altri comuni della Lega Lombarda, fiaccate le prepotenze degli incursori tedeschi a Legnano, francate le proprie libertà col trattato di pace di Costanza, si preparava Vercelli a ricostituire la propria esistenza civile dando nuovo impulso alla sua cultura, alla sua economia, alla sua arte.

E fra le arti, quella edilizia, come la più necessaria, dovette rifiorire da un triplice ordine di bisogni. Occorrevano gli edifici per ospitare professori ed allievi della nuova Università fiorentissima; urgeva cingere le mura delle città e dei borghi dipendenti; elevare al culto ed alla fede profonda dei cittadini un numero cospicuo di templi, sorti diffatti a diecine in città e nelle campagne circostanti.

" Non dovevano pertanto mancare architetti laddove era così necessaria l'opera loro ", esclamò giustamente, a questo proposito il Colombo, raccoglitore diligentissimo di documenti d'arte e di storia vercellese.

Certo che no. E questi architetti contemporanei al sorgere del Sant'Andrea erano figli di una magnifica tradizione. La vecchia basilica di Sant'Eusebio stava ancora davanti all'ammirazione dei concittadini. Sulla testimonianza di autori che la videro, quali il Modena (1) ed il

(1) Can. MODENA: *Dell'antichità e nobiltà di Vercelli.* M. S.

Ferrero (1), il Colombo la definì " maestosa e magnifica „ tutta ornata di grandi affreschi e di mosaici ricchissimi.

Sant'Andrea di VERCELLI - Un pennacchio della cupola visto di fronte.

eretta sullo stile delle basiliche romane, a documentare la virtù architettonica antica degli artefici di Vercelli.

Peccato che la smania iconoclasta del Rinascimento l'abbia abbattuta per sostituirle l'attuale copia a scartamento ridotto del S. Pietro di Roma, eseguita da Pellegrino Tibaldi!

Ha ragione il Colombo di lamentare che " una chiesa antica sì da esserne creduto fondatore Costantino Magno e tanto ricca di splendidi e importantissimi monumenti, con la quale si collegavano i più vivi interessi religiosi e civili di Vercelli, sia stata così improvvisamente demolita e distrutta, laddove ben si sarebbe potuto e dovuto nulla pretermettere affine di restaurarla e mantenerla in buon stato „ (2).

Della chiesa di S. Maria Maggiore non si salvò dalla deplorevole ruina seicentesca che la porta principale, ora ricostruita nel giardino d'una casa patrizia. Questa porta non ha traccia alcuna di stile gotico, presenta un accostamento bizzarro di elementi diversi, accordati però con discreta armonia. Il De Gregory — nelle più volte citate sue storie della " Vercellese letteratura ed arte „ — volle nella fascia che gira attorno all'arco, scolpita a capitelli ed a fregi d'animali, trovare un *lavoro genuino* dei tempi di Costantino. Il Ranza ritiene invece tale porta innalzata dalla pietà di Teodolinda.

Le ipotesi sono entrambe azzardate ed il Colombo bene obbiettò facendola risalire ad epoca meno remota.

Sant'Andrea di VERCELLI - Pennacchio della cupola visto di fianco.

E si può aggiungere come l'architettura e la scoltura di quei ruderi rechino impronte schiettamente locali, e assur-

(1) Mons. G. S. Ferrero: *Vita di S. Eusebio.* Vercelli, 1609.

(2) Giuseppe Colombo: *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi.* F. Guidetti - Vercelli, 1883.

gano ad importanza assai maggiore dal punto di vista della nostra tesi.

Uguale sorte toccò alla chiesa di S. Stefano e in parte anche a quella di S. Bernardo. Di quest'ultima soltanto alcuni frammenti rimangono, insieme al robusto campanile del Duomo nel quale il Venturi notò talmi particolari lombardi spiccati, a testimoniare l'esistenza d'una vera e prospera architettura vercellese precedentemente al sorgere del Sant'Andrea.

Pochi nomi degli architetti di quest'epoca si sono salvati dal naufragio. Sappiamo di un Busto da Biandrate il quale con Arnoldo da Caresana e Giovanni da Casalbeltrame attese a cingere le mura di Trino, scolta avanzata di Vercelli verso il Monferrato. Il Colombo ha cennato con parole di lode anche agli architetti di Vercelli che " nell'anno 1230 furono incaricati dal Vescovo Ugone di misurare il territorio „. Ma non ne ha citati i nomi.

Sant'Andrea di VERCELLI - Galleria interna della lanterna.

In bella fioritura era pure a quei giorni, l'arte plastica, come attestano i resti superstiti dell'ambone di S. Eusebio eseguiti verso il 1200 per cura di una signora di Parma, guarita da grave malattia, a quanto essa ritenne, da un miracolo del protettore di Vercelli. La pittura preconizzava la sua superba rinascita cinquecentesca come dimostrano i dipinti del sepolcro di Tomaso Gallo.

XI.

Una riprova delle eccellenti condizioni nelle quali dovette trovarsi l'arte del costrurre a Vercelli, all'affacciarsi del secolo XIII io la vedo anche negli ottimi materiali laterizi impiegati nella fabbrica del Sant'Andrea.

I mattoni, per lo meno, non si vorrà sostenere che fossero venuti di Francia o d'Inghilterra! Orbene. Solo un ambiente dove si ha l'abitudine e la lunga pratica della costruzione può offrire un materiale così ottimo, così ideale come quello che ancor oggi si ammira perfetto, insuperato, magnifico, nelle poderose muraglie della basilica di Guala Bicchieri. Eppure è servito anch'esso come arma ai più sottili dubbi, in omaggio alla leggenda imperante.

Il cav. Federico Arborio Mella dopo aver osservato che " i mattoni impiegati nel Sant'Andrea sono più voluminosi di quanti è dato riscontrare in ogni tempo usati negli edifici di Vercelli „ (1) avanza l'ipotesi che tali li abbiano voluti " gli autori oltremontani del monumento, che non conoscendo il laterizio vercellese, su tutt'altro modulo avevano studiato le dimensioni dei muri „.

E non potrebbe darsi invece che trattandosi di un monumento tanto superiore per importanza e grandiosità a tutti i precedenti, si fosse deciso di aumentare adeguatamente anche la mole del mattone? Questa ipotesi mi sembra assai più logica e probabile. Ad ogni modo colla dimensione dei pezzi non era così facile importare una nuova *perfezione* nell'eseguirli. Questa doveva per forza presussistere, in piena consonanza ed a luminosa dimostrazione di un contemporaneo sviluppo dell'arte architettonica a Vercelli.

Diffatti, quando quest'arte decade, vediamo diminuire anche l'eccezionale abilità della fabbricazione. Si confronti il campanile Dal Verne — elevato nel 1407 — col rimanente dell'edificio e si vedrà come il laterizio sia assai più scadente che non nella parte originaria!

Ad ogni modo i supposti architetti d'oltr'alpe, abituati a costrurre in pietra arenaria, come avrebbero potuto progettare calcolando le dimensioni della terra cotta e con così perfetta conoscenza della tecnica del laterizio?

E infatti. Mentre il Cardinale Guala Bicchieri chiede ed i reggitori del Comune gli concedono di " valersi di manufatti a suo arbitrio „, mentre sono modificate le dimensioni dei mattoni da muro, quelli per le cuspidi a unghia di cavallo rispondono alle precedenti abitudini locali. E la stessa cuspide — come riconosce Federico Arborio Mella — è tradizione indigena, anteriore nella sua foggia alla epoca del S. Andrea e appartiene ad un tipo che verrà più tardi in moda in tutti i paesi della Valle del Po. Ma anche qui — secondo l'Arborio Mella — non c'è che una concessione dei maestri forestieri alla pratica locale. A me sembra probabile, anzi certo, tutto l'opposto!

Ancora: l'Arborio Mella che a pag. 458 del suo studio aveva proclamato: " si può pertanto asserire fondatamente che il Cardinale Guala Bicchieri ritornò in Italia con uno schema di tutto il sistema costruttivo del Sant'Andrea, ben determinato in ogni sua parte, e che ben poche furono le varianti che nell'opera si introdussero „ esaminando in prosieguo le particolarità costruttive e il modo di svolgimento dei lavori, è costretto di venire a questa contraddittoria constatazione a pag. 509: " dal complesso delle mende ed irregolarità riscontrate appare pertanto evidente che i nostri antichi punto non si preoccupavano di redigere progetti completi, studiati e disegnati accuratamente. Sembra in quella vece che, tracciate le linee generali dell'ossatura, si ponesse senz'altro mano al costrurre. Alle occorrenze si provvedeva poi man mano, nel miglior modo vincendo le difficoltà „.

E dove va a finire il magnifico progetto recato sotto il braccio dal Brighiutz all'arrivo dall'Inghilterra?

(1) Cav. Federico Arborio Mella: *L'Abbazia di S. Andrea* - Studio artistico illustrato di P. Masoero, Gallardi e Ugo ed. Vercelli.

Se, come bene aveva osservato il conte Edoardo Mella restaurando l'edificio, il monumento deve la sua prodigiosa conservazione alla eccellenza dei materiali ed alla accuratissima costruzione, se è provato che si costrusse senza disegno prestabilito, bisogna concludere che l'opera non sia uscita da una sola mente e tanto più forestiera. Il Sant'Andrea è creazione *locale*, sogno di una fede collettiva, materializzazione della superba idealità di tutta un'epoca!

XII.

In verità il Sant'Andrea non ha l'aria di " un fiore esotico trapiantato in Italia „. Forse il cardinale Guala Bicchieri tornò dall'Inghilterra non già con un disegno completo, bensì col solo e vivo desiderio di dotare la sua città di una grande basilica sul tipo delle cattedrali ammirate nelle metropoli del Nord. Forse, d'accordo coi monaci Sanvittorini fornì consigli, idee, concetti agli esecutori locali, basandosi sulle impressioni ancor lucide nella memoria. Soltanto da questa collaborazione *sui generis* ripetono le forme del S. Andrea i sesti acuti e le esotiche particolarità, escluse beninteso quelle entrate già nell'uso italiano per l'opera dei monaci e dei maestri comacini, recatisi sull'esempio di S. Guglielmo da Volpiano, a costrurre al Nord, ad imporvi lo stile lombardo per poi re-

Sant'Andrea di VERCELLI - Capitelli delle navate laterali

care in patria gli adattamenti della loro arte al gusto ed alle abitudini forestiere.

Oltre a nascere in epoca di transizione, nel periodo di fusione fra il vecchio romanico ed il trionfante gotico alla vigilia di imporsi anche in Italia, il Sant'Andrea ebbe anche la sorte curiosa di sbocciare da una specie di accordo internazionale: un sovrano inglese forniva i quattrini, dei monaci francesi ne curavano la nascita per impiantare la loro basilica e l'arte vercellese doveva dargli forme ed essenza. Da questo curioso miscuglio di uomini e di tendenze, per forza di cose doveva uscire opera *sui generis,* staccantesi bruscamente dai modelli locali e non facilmente imitabile in avvenire. Circostanze così originali non potevano facilmente ripetersi! Il genio italiano segna la sua riscossa alle imposizioni del gusto estraneo, se mai queste imposizioni esistettero ed ebbero energia di espressione. La prova più indiscutibile l'abbiamo già notata nella policromia largamente diffusa in tutto il monumento, anche nell'interno dove la vittoria del sesto acuto e della struttura gotica sono innegabili. Ciò non era certo nelle abitudini inglesi e francesi, così squallide e povere di decorazioni. Onde Federico Arborio Mella è costretto ad esclamare in una nota al suo volume: " Sorprende lo scorgere nel Sant'Andrea ottenuto l'effetto policromo non solo con pietra di vario taglio e colore, ma ben anco con uno stucco a smalto giallastro quale solitamente si ravvisa adoperato per tinta di fondo nei corniciamenti ad archetti tanto comuni nelle chiese romaniche dell'Italia superiore „. Ed anche ciò serve ottimamente a suffragio

Sant'Andrea di VERCELLI - Capitelli della nave maggiore.

della prevalenza della tecnica indigena sulle pretese influenze esotiche.

Poichè tutti gli scrittori che difesero la tesi opposta alla mia, offrono questa singolare e comune caratteristica: elencano una quantità di prove in contrario alle ipotesi di provenienza inglese e francese, eppoi per evidente timore di urtare il pregiudizio ormai passato in giudicato, le distruggono con dei sofismi e dei dubbii.

Il più volte citato Arborio Mella, ad esempio, ravvisa nelle disposizioni icnografiche l'uno dei due tipi ben caratterizzati della basilica romanica, e precisamente quello cui appartengono S. Teodoro e S. Pietro in cielo d'oro a Pavia: ma si ravvede ben tosto dopo aver dato uno sguardo al " sentito aggettarsi dei barbacani, a certe speronature sugli archi trasversali delle navi minori, apparenti sovra i tetti con uno spiccato accenno ad archi rampanti „. Ma non crede l'egregio contradditore, che una volta accettato

Sant'Andrea di VERCELLI - Capitelli dell'Abside.

il sesto acuto nelle volte, forse più allo scopo di verticalizzare le spinte e aumentare la luce che non in omaggio allo stile gotico, si imponessero per la stessa ragione statica le necessità inerenti alla costruzione ogivale?

Il rapporto fra le altezze delle navi maggiore e minori è inconsueto nel Sant'Andrea. Ma nell'epoca che lo

produsse, la cristianità rompeva la tradizione di ravvolgere la chiesa nella penombra, vecchia forma evocativa delle catacombe, e cercava tutti i mezzi di rendere più gioconda e luminosa la casa di Dio.

I progressi statici e tecnici non possono essere attribuiti al solo stile gotico. Essi sorgono dai tempi, dallo spirito della chiesa, internazionalista per eccellenza, usata a prendere il suo bene dove lo trova, non seguace ma maestra di Molière.

XIII.

Il Lewis Gruner citato dall'Arborio Mella è assai più giusto di parecchi autori italiani. Annuendo beninteso all'ipotesi della derivazione inglese, paragona il Sant'Andrea ad una famiglia di piante o ad una ressa di uomini che, trapiantati sotto altro cielo si acclimatizzano gradatamente e " cambiano interamente carattere ".

E più oltre osserva che gli ornamenti scolpiti delle chiese gotiche del nord, si coprono nel mezzogiorno, di colori sapientemente disposti in masse. Precisamente quella policromia nella quale io vedevo la ribellione del gusto italiano contro la struttura gotica del Sant'Andrea.

La decorazione interna del Sant'Andrea è schiettamente lombarda ed in antitesi profonda coll'arco acuto. La volta a crociera è per sè stessa la prova matematica di ciò e nel Sant'Andrea di Vercelli si manifesta figlia legittima di quella del Sant'Ambrogio a Milano; nè a distruggere il fatto vale la piccola differenza nella sezione delle nervature.

Ho già obbiettato la povera ragione dell'Enlart il quale gridava alla copia dalla cattedrale di Laon basandosi sull'esistenza degli occhi rotondi a rischiarare un lato della chiesa. Aggiungo ora che il Rivoira (1) fa risalire questo sistema di illuminare le chiese agli architetti di Roma i quali sotto il pontificato di Pasquale II lo usarono nei restauri delle basiliche di S. Giovanni e Paolo e S. Clemente.

E l'abbondanza colla quale è usata la piccola colonna decorativa che si spiega agilmente nelle strombature delle porte, si lancia ardita attorno ai piloni, e si leva a continuare nelle cordonature, si rimpicciolisce graziosamente nelle gallerie di circolazione per salire dai fasci ai pinnacoli della cupola e all'esterno cingere garbatamente il tamburo, è una delle più prette e gentili testimonianze lombarde. Non parliamo poi dei capitelli profusi in tanta ricchezza e varietà stupefacente. Nelle molte e singolari foggie cubico-sferiche, in quelle a tronco di cono rovesciato, con foglie accartocciate (motivo dominante e ripetentesi nelle basse colonne del vicino ospedale) è la bella fantasia lombarda colla sua ricchezza fantasmagorica, colle sue vaghe eredità bizantine. E che cosa di più lombardo si può immaginare che le chiavi di volta decorate? Quelle

Sant'Andrea di VERCELLI - Il chiostro.

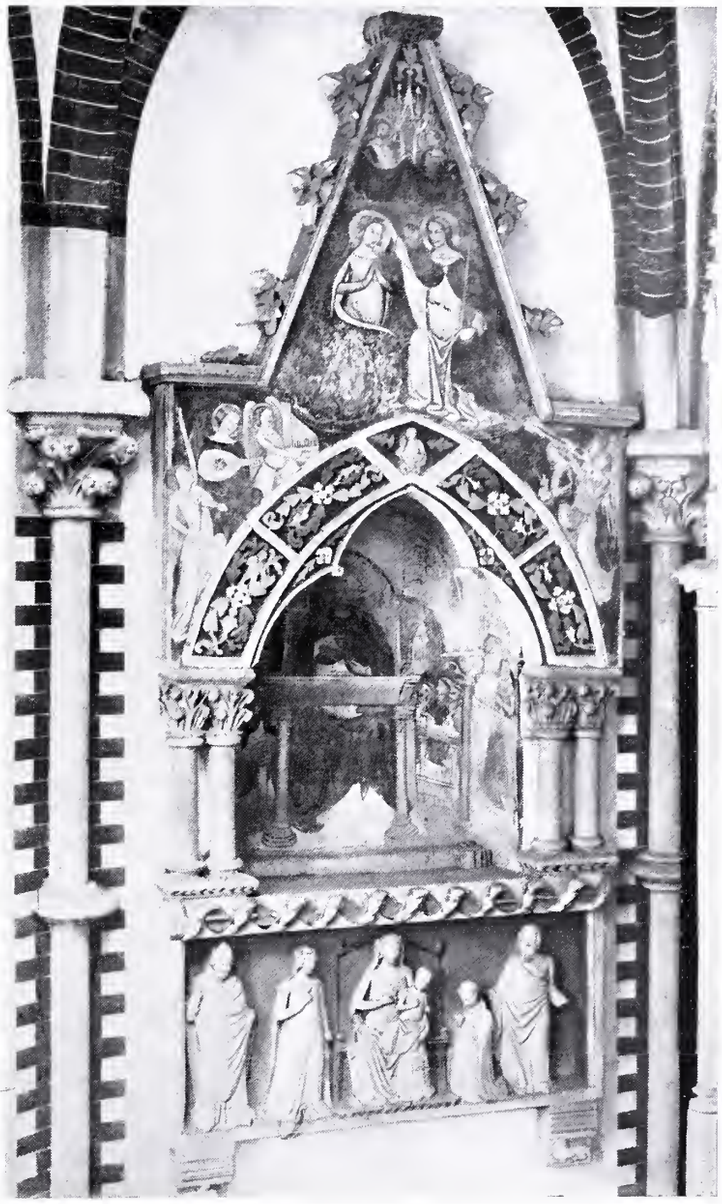
(1) G. T. Rivoira: *Origini della architettura lombarda.* - Ulrico Hoepli, ed. Milano, 1908.

col Sant'Andrea recanti animali e simboli sono la più genuina sopravivenza di questo fregio essenzialmente lombardo e che a detta del Rivolta fece capolino in Italia fino dal tramonto del secolo XI. E le cornicette esterne ad archi intrecciati? E le mensolette a figure diverse? Se mi indugiassi a mettere in luce nel Sant'Andrea tutti i caratteri di vera e indiscutibile italianità, piena di gusto pittorico nelle armonie policrome, di senso delicato dei rilievi, di capricciose esaltazioni della fantasia, non basterebbe un volume! Al contrario le particolarità del gotico — così caratteristico nei principi essenziali e nelle ornamentazioni accessorie — si riducono nella chiesa vercellese quasi unicamente all'arco di sesto acuto ed a ben poche novità di strutture!

Novità — ripetiamo — che non sono uniche al Sant'Andrea ma si estendono a tutte le costruzioni sacre di quel tempo meraviglioso nel quale tutta l'energia intellettuale dei popoli parve concentrarsi nell'architettura penetrata intensamente di spiriti religiosi, un periodo eccezionalmente glorioso e laborioso che segna il massimo trionfo del sesto acuto riassumente nelle sue audaci meraviglie " tutto l'incivilimento europeo „ come notava il Baron nella sua concettosa prefazione alla traduzione francese della storia dell'architettura di Tomaso Hope. Erano ancor lontani i tempi nei quali il San Pietro di Roma faceva considerare come opera di barbarie la semplice e insuperata architettura che l'aveva preceduto!

XIV.

Leonardo da Vinci, allorchè fervevano le discussioni intorno alle forme da darsi alla cupola del duomo di Milano, contro i fautori del gotico tedesco propose di seguire la tradizione italiana e ne indicò gli esempi mirabili nel tiburio della abbazia di Chiaravalle e in quello del Sant'Andrea di Vercelli. Ed infatti quell'arte lombarda nelle cui bellissime creazioni al Milizia " tutto sembrava eccessivamente debole e tutto era d'una solidità incomprensibile „ (1) ha due saggi veramente superbi della sua elegante e severa semplicità nelle due cupole di Chiaravalle e di Sant'Andrea.



Sant'Andrea di VERCELLI - Monumento funerario a Tomaso Gallo.

La seconda si inspirò senza dubbio alcuno alla prima sorta nel 1135, superandola e perfezionandola nelle varie parti come riconobbe il Venturi nella sua *Storia dell'arte italiana* (1): " nella tecnica della costruzione in laterizii la cupola di Chiaravalle può considerarsi di meravigliosa perfezione, tale da essere solo superata dal Sant'Andrea di Vercelli „.

E lo stesso Venturi nella stessa opera riconosce la verità di quanto io affermavo poco dianzi riguardo alle condizioni ed allo sviluppo dell'arte vercellese nei due secoli precedenti alla elevazione della basilica di Sant'Andrea, osservando: " le forme romaniche raggiungono a Vercelli ogni compiutezza nel campanile del Duomo principiato nel 1151 in laterizio, dove si trova il più ricco sviluppo del fregio ad archi incrociati, nel San Bernardo costruito nel 1164 con l'architettura dell'interno veramente tipica delle costruzioni in laterizio „.

E ancora notava il Venturi, come eredità schietta dell'arte romanica a Sant'Andrea, lo svolgersi delle curve da tangenza a tangenza degli archi intrecciati, motivo largamente usato nella decorazione esterna, come ebbi già ripetute occasioni di notare.

E un conforto autorevole mi offre anche Luca Beltrami osservando: "l'architettura ogivale risolveva dinamicamente con giuoco di spinte e controspinte gravi pesi, mentre in Sant'Andrea la soluzione è essenzialmente statica, basata sopra un'assoluta condizione di azione verticale conforme alle tradizioni lombarde, col carico verticale sui piloni degli archi „.

Il tiburio, nella cui cuspide viene a culminare ed a trionfare tutto il bel sistema piramidale della magnifica mole del Sant'Andrea secondo una esatta impressione del Ricci (2), corona nel contempo la solenne affermazione d'italianità dello stile di tutto il monumento. E la convinzione si radica ancor più profonda dall'esame dell'interno di questo mirabile tiburio di Sant'Andrea. I pennacchi di raccordo fra la pianta quadrata e la base ottagona della torre, si ricollegano direttamente al tipo di Chiaravalle

(1) Milizia: *Principi di architettura civile.* - Seconda edizione milanese di Serafino Majocchi, 1847.

(1) Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana.* - Ulrico Hoepli ed., 1903.
(2) Amico Ricci: *Storia dell'architettura* già citata, pag. 189-190.

derivato dall'esempio del Sant'Ambrogio e seguito anche nel Duomo di Milano e nella Certosa di Pavia.

Questi pennacchi già da tempo usati come mezzi trasformatori del quadrato nell'ottagono e come raccordo dei muri d'appoggio al tamburo poligonale, raramente in precedenza si adornavano di decorazioni.

Solo a Sant'Andrea cominciano ad ostentare la ricchezza graziosa dei capitelli d'imposte in ogni angolo, si fregiano delle colonnette che li uniscono ai piloni, sovrastati dai quattro simboli evangelici spiccanti elegantemente a sommo della cupola. E l'arguto Venturi vede giustamente in questo particolare il segno sicuro " dell'età inoltrata dell'arte romanica ".

Queste deduzioni della moderna e più illuminata critica devono dunque incoraggiarci a ripudiare le vecchie leggende che attribuirono unicamente all'arte forestiera il tempio armonioso e magnifico di Vercelli, nel quale l'arte lombarda scrisse una delle ultime sue pagine e forse la più gloriosa, dove Benedetto Antelami spese gli ultimi anni della sua vita e della sua profetica virtù di divinatore della scultura decorativa.

E quali nomi si debbono sostituire a quello del Brighintz, del Gallo e degli altri architetti esotici finora glorificati come autori del Sant'Andrea? Il nome di Pantaleone di Confienza, dei tre architetti delle mura di Trino, quelli tuttora ignoti degli incaricati dal Vescovo Ugone di misurare il territorio?

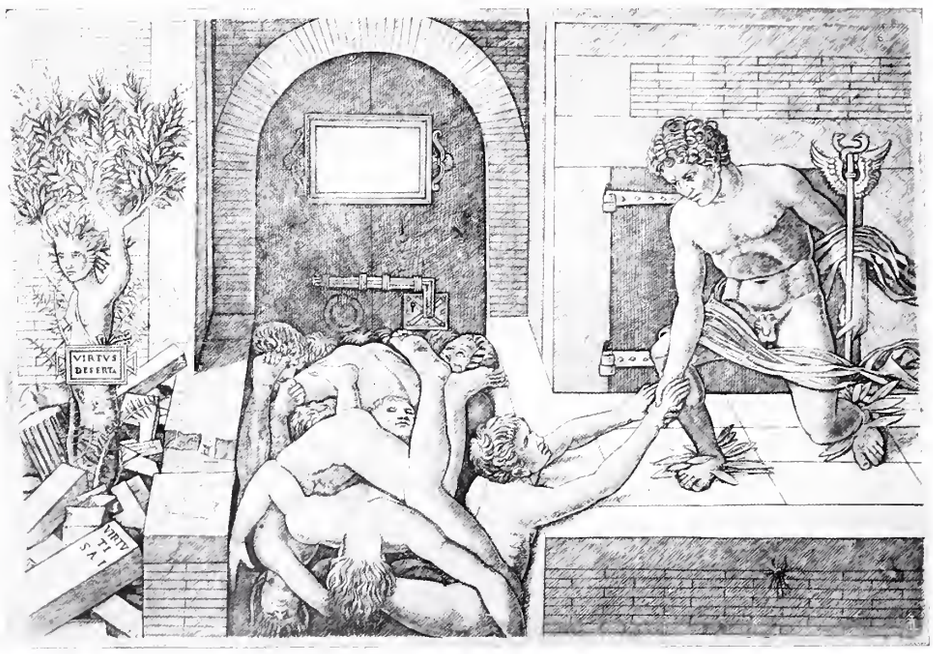
Ecco un vasto e seducente campo aperto agli studiosi ed ai rivendicatori della gloria artistica di Vercelli. Le loro fatiche non si facciano aspettare e si indirizzino sulla base di un vecchio storico locale, tardamente vincitore di tutte le leggende susseguite, si inspirino alla verità vera proclamata da Marco Aurelio Cusano fin dalla metà del secolo XVII in un discorso nel quale sosteneva che la chiesa di Sant'Andrea fu condotta secondo il modello e la struttura della cadente chiesa vercellese di S. Bernardo.

La, nella bella tradizione locale, più che nelle cattedrali inglesi e francesi, è la genesi dell'edificio che sintetizza e sfavilla il genio sublime del suo tempo mirabile sul tronco poderoso e superbo della tradizione architettonica del primo medioevo italico.

GUIDO MARANGONI.

ANCORA DEL LEONBRUNO.

Alle osservazioni interessanti di Carlo Gamba sul quadretto di Leonardo Leonbruno acquistato recentemente dalle RR. Gallerie degli Uffizi (v. *Rassegna d'Arte*, Anno IX, n. 2, pag. 30) si può aggiungere, che anche la figura del guerriero inginocchiato accanto alla ninfa dormente è tolta da una incisione derivata da un disegno del Mantegna, o dall'originale stesso del maestro. Zoan Andrea ha inciso una grande composizione allegorica, conosciuta sotto il titolo: *Virtus combusta et virtus deserta*, descritta dal Bartsch nel Peintre, graveur (XIII, p. 303, n. 16 e 17). Della parte superiore di questa incisione, rappresentante la *Virtus combusta*, nella quale si vede la figura di Plutone copiata dal Leombruno nel suo quadro della Caltunnia nella Collezione Crespi a Milano, il disegno originale di Mantegna si conserva nel Museo Britannico, il modello della parte inferiore (*Virtus deserta*), senza dubbio anch'esso della mano del Mantegna, pare che sia perduto. In questa parte inferiore dell'incisione si vede la figura di Ermete, della quale si è servito Leonbruno per il suo guerriero nel quadretto degli Uffizi. L'attitudine elegante e particolare è la stessa, soltanto è cambiato il movimento delle braccia, e la figura, nuda nella incisione, nel quadro è vestita di una corazza e di un elmo. Il Leonbruno ha copiato finanche il velo, che gira intorno ai fianchi del corpo nudo di Ermete nell'incisione.



Maestro ZOAN ANDREA - « Virtus deserta ».

P. K.

DI ALCUNE OPERE SANSOVINESCHE.

A due ore circa dalla stazione di Torrenieri, salendo fra' poggi dell'amena campagna senese coronata da alti pendii che scendono, rincorrendosi giù giù dal monte Amiata alla maremma, in dolci declivi ricchi di messi e di variopinte macchie fiorifere, nella rosea luce matutina che avvolge in tenue velo la bella natura, sorge altera, luminosa, stendendo in lunga linea le sue case, i suoi templi, le sue torri medioevali

.... Montalcino, ultima e forte
Rocca di Siena ed ultima minaccia. (1)

che gli olivi cingono in amorosi amplessi, piegandosi alla lieve brezza che fa scintillare di argentei bagliori l'agitante massa dal verde glauco, generando quel sussurrio lieve e cadenzato che tanto dice all'anima nel silenzio maestoso della natura che si risveglia.

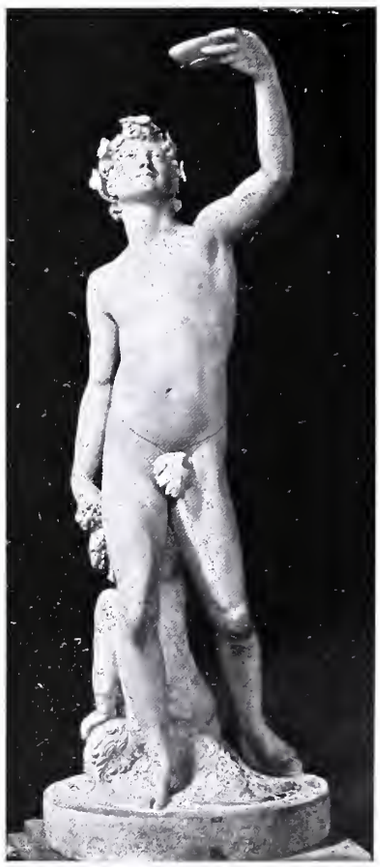
S. Sebastiano.
MONTALCINO - Chiesa di S. Francesco.
(Fot. gentilmente eseguita dal Professor Luciani, Montalcino.

Protendesi sovra un colle l'antica chiesa di S. Francesco annessa all'ospedale di cui è proprietà. Esteriormente ha l'aspetto severo, vetusto; nell'interno è fredda, imbiancata, vittima anch'essa di malintesi ristauri. In fondo, a destra, in una nicchia chiusa da un cancello metallico, sta una statua tutta bianca di terracotta invetriata rappresentante *S. Sebastiano* legato alla colonna del martirio.

In una stanza che serviva da magazzino alla chiesa, furono scoperti sotto l'intonaco dei bellissimi affreschi di scuola senese con influenza perugina e, dalle iscrizioni, ora del tutto scomparse, si potè credere fosse stata la cappella de' Posi, famiglia munifica di Montalcino. In quest'oratorio pare fosse posta la tavola di terra cotta rappresentante *la Vergine col figlio fra S. Giovanni Battista e S. Pietro* che sta ora sulla bussola della porta maggiore del tempio e che fu fatta per munificenza de' Posi e de' Baratti. — Questa tavola d'altare faceva centro, mentre quattro statue, pure inverniciate dai Della Robbia, compivano il bellissimo gruppo scultoreo. Di queste non resta che il S. Sebastiano che dalla tradizione è stato creduto opera di Luca Della Robbia di cui la ritiene pure il Brogi nell'inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena (1). Vari autori l'attribuiscono ad Andrea Contucci da Monte San Savino, così trovasi segnato nelle schede del prof. Carocci (2) al museo di S. Marco in Firenze, così in quelle dell'ufficio regionale per la conservazione de' monumenti di quella città.

Può essere invece opera di Jacopo Tatti allievo di Andrea Contucci, alla sua volta sopranominato Sansovino.

Il martire è rappresentato giovinetto con le mani legate dietro la schiena ad un tronco d'albero: ha meravigliosa la modellazione delle parti ignude, squisito studio in cui la morbidezza della carne giovanile non impedisce di lasciar trasparire, dolcemente, delicatamente, la bella e sana struttura del corpo. Posa egli, come in moltissime statue di Jacopo (è la posa sua prediletta) sul fianco destro, piegando un po' il ginocchio sinistro che protende innanzi. Lo spigolo della tibia in tutte e due le gambe è coperto lievemente dalla pelle che ne lascia indovinare tutta la forma; così le rotule disegnate con scrupolo ne' minuti particolari le dànno carattere speciale e rammentano lo stesso accurato studio usato nel *San Giovannino* ai Frari di Venezia. L'attaccatura del collo con la bella fossetta, la rotonda carnosità sugli omeri nell'impostatura del braccio, la flessuosità dei capelli che cadono ondulati ed abbondanti sulle spalle alla foggia de' Nazzareni, l'espressione intensissima dello sguardo, non curante del vicino martirio ma quasi estasiato in visioni celesti, tutto concorre a formare un complesso di bellezza indicibile.



Bacco giovinetto - JACOPO SANSOVINO.
Firenze - Museo del Bargello.
(Fot. Alinari, Firenze).

Il portamento è dignitoso: non svenevoli mosse per il legamento alla colonna, non terrore nello sguardo per

(1) MARRADI.

(1) Siena, 1897 - pag. 250.
(2) Firenze, *Schedario Carocci*, Com. 11, edif. 4, schede 3.

S. Sebastiano.
MONTALCINO - Chiesa di S. Francesco.
(Fot. gentilmente eseguita dal Professor Luciani, Montalcino).

l'imminente dolore, ma serenità celestiale, dignitosa rassegnata attesa.

Appena riavuti dall'ammirazione di questa bella opera quasi dimenticata fra queste rupi, la mente subito corre al *Bargello in cerca del meraviglioso Bacco*, lavoro giovanile di Jacopo Sansovino che, destando pur allora entusiasmo infinito, fece accorrere a frotte cittadini, terrazzani e forestieri al giardino di messer Giovanni Bartolini in Gualfonda, ed ebbe il vanto di essere da ognuno dichiarato la più bella opera moderna di que' tempi.

La struttura, le proporzioni, la ricerca anatomica, la maniera per cui detta ricerca è posta in evidenza, son simili in tutte e due le sculture. La forma di ogni parte del corpo, specie nei tratti della fisionomia, sono eguali, se ben differente sia la posizione, e, per essa, sembrino un po' alterati i lineamenti. Si viene a credere che il garzone prediletto di Jacopo, Pippo del Fabbro (1), abbia servito di modello per tutte e due le opere.

Certo questi lavori hanno di comune la bella fattura del nudo: differisce, non per intensità, ma per opportunità, l'espressione psicologica, qui mistica, là pagana; là il bel corpo completamente nudo ed in posizione provocante quasi a mostra di sua bellezza; qui, castamente ricoperto in parte con bene studiato drappeggio nella fascia che ha pieghe d'una tale naturalezza da crederle gettate dal vero, è in posizione modesta. Scolpita nel marmo con rara maestria l'una, con altrettanto amore modellata nella creta, che può essere stata cotta ed inverniciata, nelle botteghe dei Della Robbia, l'altra; tutte e due illustrano con decoro il periodo fiorentino, o periodo giovanile, del grande maestro che l'arte sua svolse di poi con molto onore in Roma ed in Venezia: in Roma ove ebbe la benevolenza di tre Papi e ove oggi è meno ricordato, in Venezia ove per quarant'anni fu proto di San Marco, vanto di quella Serenissima che gli fu prodiga di lode, di amore e di favori.

Bacco giovinetto - JACOPO SANSOVINO.
Firenze - Museo del Bargello.
(Fot. Brogi, Firenze).

(1) VASARI: *Vite* - Firenze 1881, vol. VII, pag. 493.

S. Sebastiano.
ROMA - S. Giovanni decollato.
(Fot. del Ministero dell'Istruzione).

Ora in Roma non si ricorda di molto questo pur eccellente artista, e ciò può avvenire dal fatto che qui, più che altrove, lavorò il suo grande maestro lasciando opere di fama imperitura, ed essendo riconosciuti entrambi sotto lo stesso nome, l'arte essenzialmente quattrocentesca dell'uno abbia offuscato nella mente dei più quella dell'altro ch'ebbe qui, dalla potente influenza di Michelangiolo, la sua evoluzione.

Del periodo romano di quest'artista possono essere altre due statuette che rappresentano lo stesso soggetto, cioè S. Sebastiano martire. Nell'oratorio dedicato a San Giovanni decollato da una confraternita di fiorentini in Roma, in una nicchia sopra un altare nel chiostro verdeggiante di alti bambù e di oleandri fioriti, sta la statua più piccola di quella di Montalcino, più simile a un'altra del museo di

S. Sebastiano.
BERLINO - Museo.

Berlino catalogata come opera della maniera di Andrea Sansovino (1).

Bella più che nelle altre la mossa del santo giovinetto dal corpo slanciato che appoggia sul fianco sinistro generando una curva elegante nell'anca destra ove è legata con molto garbo la fascia che pudicamente la ricopre; fascia che, rimboccata, ha pieghe leggere e naturali.

Come nel S. Sebastiano di Montalcino ed in quello del Museo di Berlino, la chioma è cadente alla nazzarena, il capo alzato, lo sguardo rivolto al cielo, tranquillo, rassegnato, fiducioso. La testina è classica. Peccato che abbia il naso rotto, mancante della punta, che il marmo nelle gambe sia macchiato a lunghe striscie giallo-scuro che ne fan parere dure le forme.

La modellazione del nudo, in cui si sente pure la grande accurata ricerca anatomica, viene alterata all'occhio dell'osservatore da grandi macchie oscure del marmo annerito in tutti i piani inclinati ove a maggior agio s'è fermata la polvere formando patina, mentre bianchi perfettamente son rimasti i piani verticali; da ciò lo stridore nel chiaroscuro che non potrebb'essere prodotto dalla modellazione ch'è delicata, ma è originato dall'opera del tempo e dall'incuria con cui fu tenuta questa pur buona scultura.

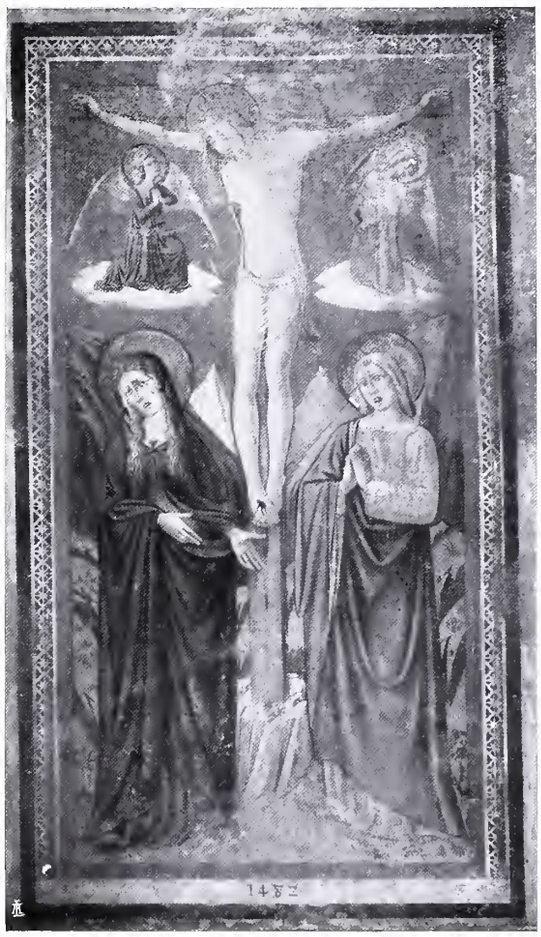
Osservate queste opere che si possono credere uscite dalla stessa mano, verrebbesi con facilità a stabilire il Bacco ed il San Sebastiano di Montalcino del periodo e della maniera fiorentina di Jacopo Sansovino ancora sotto l'influenza de' grandi quattrocentisti, gli altri due del periodo romano giacchè più improntate all'arte classica ch'egli studiò con amore, tanto che in tutte le opere della sua vita di poi, sempre dall'arte antica prese ispirazione.

LAURA PITTONI.

(1) *Catalogo del Museo di Berlino* - N. 228, alt. m. 0.61 - acquistato nel 1828 con la raccolta Barto di « Arts des Andrea Sansovino ».

UN AFFRESCO IGNOTO DEL MEZZASTRIS.

Nel coro dell'antica cappella di S. Chiara nel Convento di S. Damiano in Assisi trovasi un grande affresco del quattrocento, finora — a quel che mi consta — non mai pubblicato, che rappresenta Cristo in Croce tra la Madonna Addolorata e S. Giovanni Evangelista, con in alto, inginocchiati sulle nubi, due angioli piangenti. La Madonna dai lunghi capelli biondi, avvolta nei suoi pesanti panni quasi di lutto, esprime un vivissimo dolore. Essa si volge verso lo spettatore mostrandogli mestamente il morto Salvatore. L'Evangelista in tunica verde ed un manto viola stringe le mani singhiozzando. Gli angioli vestiti di colori caldi, paiono anch'essi affranti dal dolore. Quello a destra del Redentore è assai bello. Colle mani strette al petto guarda con espressione piena di commiserazione la testa pallida e cadente del morto Signore, mentre l'altro suo compagno si volge dall'altra parte come se non potesse più guardare il triste sacrifizio. In fondo al paesaggio roccioso si alzano a destra e sinistra della Croce due monti aguzzi ed una collina coronata da un castello, che rassomigliano nella loro forma stranamente a quei monti che in verità si vedono, guardando da Foligno verso settentrione.



PIER ANTONIO MEZZASTRIS - Affresco.
Assisi - Convento di S. Damiano.

Quest'interessante affresco dimostra chiaramente, ne' suoi tipi, nel puro suo colorito, nel nitido disegno e nell'originale suo paesaggio, i caratteri indiscutibili di Pier Antonio Mezzastris di Foligno; e credo che nessuno il quale abbia conoscenza dell'arte sua si opporrebbe a questa mia attribuzione. Basterà dire, infatti, che il sig. F. Mason Perkins, coll'indiscussa sua autorità in materia d'arte umbra appena vide l'affresco in questione si trovò in pieno accordo con me riguardo all'attribuzione.

Assai interessante riesce il confronto di questo dipinto coll'affresco di Niccolò da Foligno esistente nella chiesa di S. Maria in Campis a Foligno dell'anno 1456, e colla Crocefissione del medesimo maestro a S. Francesco di Montefalco.

Anche in Assisi esiste un'altro affresco del medesimo soggetto, nella cappella dell'antica Rocchetta, — lavoro sconosciuto di qualche ignoto pittore provinciale contemporaneo dei nostri due maestri, — e che richiama anch'esso un confronto coi lavori sopracitati.

Sebbene sembri d'un epoca alquanto anteriore, il nostro affresco di S. Damiano reca la data 1482 — data che si direbbe autentica. Fra le prime Crocifissioni già citate di Niccolò da Foligno e questa di S. Damiano corre dunque un periodo di più di vent'anni. Le strette analogie tra le maniere dei due maestri e la comune loro origine sono però sempre evidenti in questo dipinto che costituisce una aggiunta abbastanza importante all'elenco dei lavori del Mezzastris.

IRÈNE VAVASOUR-ELDER.

APPUNTI D'ARTE NOVARESE. UNO DEI PRIMI CICLI DI PITTURE.

L'Arte Novarese del '300 e del '400 è, generalmente, assai umile, giacchè alla nessuna speciale eccellenza di artisti unisce una povertà infelice di concezione: e quasi tutti questi artisti si limitano a dipingere insegne o stemmi o figure di santi per commissione di qualche devoto a compimento di un voto. È vero che talora questi incogniti pittori sanno dare qualche speciale grazia ai visi óvali delle loro Madonne e sanno trarre dagli infiniti toni delle chiare e lucide tinte dei loro freschi degli effetti simpatici: ma manca loro l'audacia delle grandi scene, la concezione larga ed efficace. L'amico nostro dott. A. Massara ci ha promesso di pubblicare un volume sulla gloria di questa regione — su Gaudenzio Ferrari — e dell'arte di questo angelico e soavissimo artista egli vuole rintracciare molti elementi nella fioritura novarese del '400, con più fondate ragioni critiche e tecniche di quelle che lo sostenevano in un suo volumetto stampato alcuni anni or sono (1). Perciò ci pare assai importante il far conoscere agli studiosi gli affreschi di cui oggi vogliamo parlare e che costituiscono uno dei primi e dei più vasti cicli di pitture di questa regione: rappresentano la vita di Gesù Cristo e sono conservati (!) nella chiesa suss. della S.S. Trinità a pochi km. da Momo.

E prima di studiare questi dipinti volgiamo la preghiera che chi ne ha l'ufficio voglia curarne la conservazione: sulle pareti frescate sono inchiodate delle brutte oleografie, un'orrida trave è stata incastrata in una bella arcata tutta dipinta a fresco, la tela d'altare è tanto addossata all'abside che troppo impedisce di studiarne i bei dipinti, l'incuria, per ogni dove, è grande.

La chiesa era a svelte ed alte arcate gotiche, ma recentemente è stata deturpata con un'aggiunta inutile e che troppo stona. Pure nell'interno è ancora in molti luoghi delle pareti un bello e largo sfolgorìo di colori vivaci e lucidi e con facilità la magnificenza de' colori potrebbe in tutto novellamente essere ripristinata: e l'occhio più ancora ne rimarrebbe abbagliato e la mente ancor più lieta. All'esterno della chiesa è dipinta una graziosa *Madonna in adorazione del Bambino*, e poi *due Santi*: opere del '400 molto avanzato. Nell'interno moltissime sono le pitture quattrocentesche: *Madonne e Santi* ed una grandiosa rappresentazione del *Giudizio Universale* e la *Passione di Gesù* e l'*Annunciazione* e molte altre scene. Sotto le arcate, contro le pareti, su tutto l'abside il pennello ignoto di questo pittore ha fatto bella prova: notiamo ora solamente certi Angioli con delle curiose bandierine bianche e rosse e alcuni uomini che sulle fiamme di Averno stanno posti orizzontalmente — quasi a cuocere meglio in ogni parte del corpo, sospeso nell'aria — e le grandi proporzioni della scena dell'*Annunciazione* ed il *Padre Eterno* che nel centro dell'abside sorregge il proprio Figlio Crocifisso e certe curiosissime figurine dipinte in varî atteggiamenti nella parte più bassa dell'abside. Siamo giunti così assai velocemente a parlare del ciclo della *Passione di N. S.* Qui uniamo la riproduzione di molte delle scene, ma non sono tutti: mancano la *Nascita di Gesù*, la *Fuga in Egitto*, la *Strage degli Innocenti*, il *Cenacolo*, la *Lavanda dei piedi*, la *Crocifissione* e molte altre. E poichè riproduciamo qui altre quattordici scene, ciascuno può pensare all'importanza di questa chiesa. Le illustrazioni mi dispensano da una lunga descrizione: ma non posso non notare il curiosissimo paesaggio che dà la vita al *Battesimo di Gesù* nella ingenua fluente onda verdognola del Giordano e nelle rocce che dovrebbero essere aspre e difficili e che tanto somigliano quelle altre che sono nella scena della *Preghiera di Gesù nell'Orto* e non posso non notare lo sfondo architettonico che accompagna la *Derisione* e la *Flagellazione* ed il *Giudizio di Gesù*. Nella *Derisione di Gesù* è una curiosa confusione dei vangeli di Matteo e di Luca. Poichè quello di Matteo (XXIII - 29) narra che gli fu messa nella destra una canna e che i soldati lo schernivano inginocchiandosi innanzi a lui. E dice San Luca (XXII - 63, 64, 65) " Intanto gli uomini che tenevano Gesù lo schermivano percotendolo. E bendatolo, gli davano guanciate e gli domanda-

MOMO - Chiesa della S.S. Trinità - Affresco.
(Fot. Anadone).

(1) A. Massara: *Intorno a Gaudenzio Ferrari*. - Tre conferenze. Tip. Miglio, Novara, 1903.

vano: Indovina, chi t'ha percosso? — E bestemmiando dicevano contro di lui molte altre cose „. Il nostro pittore ha confusi i due racconti ed ha fatto che innanzi a Gesù bendato — che non vedeva, quindi — si inginocchiassero i soldati per scherno! Facile sarebbe rilevare altri errori ed anacronismi di vesti e d'altro; ma qui notiamo solamente, nell'*Arresto di Gesù*, un soldato che alza, per diradare le tenebre della notte, una lanterna quale ancor oggi usano nei nostri borghi e con, nell'interno, una candela accesa!

*
* *

L'età dell'opera è, evidentemente, tra la fine del '400 ed il principio del '500: arte quattrocentesca, ad ogni modo. Ma arte quattrocentesca più complessa di quella che siamo soliti studiare in questa regione: questo è ben raro esempio di una vasta concezione di molte scene collegate: e se non vi si trova la soavità consueta dei volti vi è invece lo sforzo di ritrarre la natura nella sua verità, vi è nelle singole scene un grande movimento di persone (osservate l'Arresto di Gesù), vi è quell'elemento naturalistico e crudo che fondendosi mirabilmente con la leggiadria ieratica delle Madonne, con la dolcezza celeste degli Angioli che altri artisti di questa regione dipingono, produrrà poi il fiore più olente di questi campi e di queste valli, l'angelico e forte Gaudenzio. Noi abbiamo voluto riprodurre qui in particolare una scena, che non sappiamo quale episodio della vita di Gesù rappresenti: inferiormente alla illustrazione appare la parte superiore dell'entrata di Gesù in Gerusalemme. Facile è quindi il confronto che delle molte teste, specialmente quelle femminili, di brutto disegno, può esser fatto con le graziose composizioni dei Cagnola e dei Merli, per chi ricordi i loro affreschi in parte su questa stessa *Rassegna* riprodotti dal Massara e da me: ed unica conclusione del confronto non può che essere l'esclusione di questi pittori nell'attribuzione di queste opere. Ed allora chi può essere l'autore? Vicinissimo a Momo è Barengo, patria di quei Giovenoni che poi saranno tanto lodati a Vercelli e che dalla leggenda saranno detti maestri di Gaudenzio: ed in Barengo sono alcune opere ignote che con queste di Momo presentano molti caratteri comuni e che già il Massara volle attribuire ai primi pittori di questa famiglia. Ma poichè noi non possiamo avere ancora la certezza che le opere di Barengo siano di questi artisti, non vogliamo oggi svolgere questa comparazione: impossibile è quindi decisamente attribuire queste opere di Momo a qualsiasi artista. Forse meglio sarà possibile quando il Massara avrà pubblicato su alcuni altri freschi di Barengo lo studio che da lungo tempo ci ha promesso.

MOMO - Chiesa della S.S. Trinità - Dettaglio.
(Fot. Anadone).

RAFFAELLO GIOLLI.

ARTE BERGAMASCA.

DI UNA TAVOLA E DI UN PITTORE DI SANTA CROCE.

Dalla chiesetta di Lepreno, villaggio alpestre posto presso Serina nella convalle omonima, che sbocca nella valle Brembana inferiore, il trittico qui riprodotto era passato a Bergamo in casa Noli e poi presso il dottor Giovanni Piccinelli.

Da poco tempo il dott. Piccinelli ha voluto privarsene per farne dono, con munificenza degna di plauso, alla Pinacoteca dell'Accademia Carrara in Bergamo.

Il trittico vivido di un colorito mirabile ed ora in buon stato di conservazione, dopo un coscienzioso rinsaldamento fatto dal distinto restauratore Bernardi, non lascia adito a studi comparativi o a particolari critiche d'analisi in quanto è datato e firmato. Al piede del bastone da pellegrino tenuto in mano da S. Giacomo Maggiore sta appeso un cartellino che porta l'iscrizione:

—o—
IHS 1506
Fo fata nlenpo de Lisandro de Antonio, de Lisandro dilo Serca et Zuan de Bartolamio el Ponzio de Jeronimo.
Francesco de Simon de Santa Crose fecil.

I nomi sopraddetti sono probabilmente quelli dei Priori o Commissari della chiesa di Lepreno all'epoca dell'esecuzione dell'opera. I tre santi raffigurati nelle tavole sono: S. Giovanni, San Giacomo e S. Alessandro: il primo in veste azzurro cupo con sopraveste verde, aureola d'oro e capelli bruni: il Santo in mezzo in manto rosso vermiglio e veste giallastra su uno sfondo di paesaggio verde grigio con un castello turrito lontano; Sant'Alessandro con tre gigli d'oro nella bandiera rossa vestito di armatura scintillante, in risalto su un fondo di montagne di color azzurro, che degrada in alto in un cielo chiaro chiazzato di nubi biancastre.

Se pure la tavola può ricordare in qualche elemento la scuola muranese, l'esame più attento ed accurato richiama più da vicino le opere di impronta belliniana e per il disegno e per il colorito delle figure. E non potrebbe essere diversamente pel fatto che Francesco di Simon da Santa Croce fu discepolo da Giambellino e probabilmente con lui imparentato.

Gustavo Ludwig, il severo scrutatore di documenti, ha raccolto nelle sue accurate ricerche negli archivi veneti su questo pittore alcune notizie, ma relative alla sua vita più che alle sue opere.

Due date particolarmente hanno interesse: una che si riferisce al matrimonio dell'artista compiutosi il 31 luglio 1492 con la *honestissima Madona Lucia Trevisan* e l'altra relativa al suo testamento del 28 ottobre 1508.

FRANCESCO DA S. CROCE - Trittico nell'Accademia Carrara in Bergamo già in Lepreno (Bergamo). (Fot. Bernardi).

In quest'ultimo lascia erede di tutti i suoi *istrumenta artis picture Francesco Ritio filio Ser Bernardi*, quel Francesco Rizzo che confusosi per lungo tempo in un'unica persona con Francesco di Simon da Santa Croce venne appunto da questi studi del Ludwig e prima da Antonio Zanetti, collocato al suo vero posto nella serie di questi pittori, che passati dal paesello di Santa Croce in Valle Brembana a Venezia perpetuarono tradizionalmente l'arte nella loro famiglia dalla fine del secolo XV fin verso il 1622, anno in cui è ricordato, come già morto, Pietro Paolo l'ultimo artista dei Santa Croce.

Questo artista, Francesco di Simone (autore verosimilmente anche di una lunetta rappresentante l'Incoronazione della Vergine esistente nella Sacristia di S. Alessandro della Croce in Bergamo, disegnata e colorita efficacemente e con senso finissimo di spirituale poesia), dipinse nel 1507 firmandosi: *Franciscus de Santa † D. I. B.*, qualificandosi quindi come discepolo del Giambellino, anche una tavola conservata nella chiesa di San Pietro Martire di Murano.

Ora tra le opere di questo pittore, tutti gli scrittori che si occuparono della famiglia dei Santacroce, vollero anche annoverare quella bella opera, così piena di sentimento e di candore, che dalla Chiesa di Spino in Valle Brembana passò alla Accademia Carrara in Bergamo nel 1868: l'Annunciazione della Vergine. La dissero sua opera il Molmenti che raccolse e coordinò parecchi studi del Ludwig su alcuni pittori bergamaschi (1), il Fornoni che la considerò comparandola colla Incoronazione della Vergine nella sacristia di S. Alessandro (2), il Locatelli (3) ed il Frizzoni (4) che, confondendo due persone distinte in un'unica, la credettero opera di Francesco Rizzo.

Ora l'esame del dipinto ed il confronto delle date ci porta a conclusioni diverse.

Intanto non può la tavola dell'Annunciazione così detta di Spino che porta un cartellino: *Franciscus de Santa Crucis* (!) *fecit 1504* essere opera dello stesso artista che dipinse il trittico di Lepreno ora passato all'Accademia e che lo firmò: *Francesco de Simon de Santa Crose fecit 1506*. Troppe sono le differenze e nel disegno e negli atteggiamenti delle figure e nel colorito, quello vivacemente ingenuo e alquanto crudo, questo fuso con sapiente armonia (l'Annunciazione ricorda più l'arte del Carpaccio); troppo diverso quel senso indefinibile di poesia, che anima sempre di nobili forme le composizioni sacre del Rinascimento e che qui, come appare anche solo dalle riproduzioni, è nei due quadri visibilmente dissimile. La possibile evoluzione nella vita dell'artista non è in questo caso argomento di qualche valore, perchè a distanza di due soli anni non è concepibile che le tendenze potessero essere così radicalmente mutate.

Quindi noi, considerando il quadro dell'Annunciazione colla data 1504, sentiamo d'essere dinanzi a un artista, che non può essere il Francesco de Simon da Santa Croce che dipingeva il trittico di Lepreno nel 1506 e moriva nel 1508, nè il Francesco Rizzo che, come appare dal testamento dello stesso Francesco de Simone, solo verso il 1508 iniziava la sua carriera di pittore. Alla serie quindi di questi coloritori che, anche tra gli splendori dell'arte veneziana, serbarono un segno della loro naturale selvaticheria, dobbiamo oggi aggiungere un altro artista sul quale ora non ci è dato però avere altre notizie, perchè fra tutti gli altri quadri che nella provincia di Bergamo ed a Venezia passano per opere dei pittori da Santa Croce, Francesco de Simone, il Rizzo, il Galizzi, Gerolamo da Santa Croce, il più valente ed il più noto, nessuna ha degli elementi che possano servire di confronto e di esame comparativo con questa Annunciazione di Spino. Forse gli archivi, nonostante le appassionate ricerche del Ludwig e dell'ing. Elia Fornoni, potranno dare qualche altro indizio a illuminare meglio la figura di questo *Franciscus de Santa Crucis* che, nè appare fra le notizie degli altri artisti convalligiani, nè ha altri lavori che ci svelino la sua arte e la sua vita.

FRANCESCO DA S. CROCE - L'Annunciazione. Accad. Carrara, Bergamo già in Spino (Bergamo). (Fot. Taramelli)

LUIGI ANGELINI.

(1) G. LUDWIG, P. MOLMENTI: *Emporium* - Giugno, 1903.
(2) Ing. E. FORNONI: *I pittori da Santa Croce 1908*.
(3) PASINO LOCATELLI: *I pittori bergamaschi* - Bergamo 1867.
(4) G. FRIZZONI: *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo* - Bergamo 1907.

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.
Antonio Bonfanti, responsabile.

gressi di una scuola più avanzata e forzando tutti ad ammirarlo ed a imitarlo? Mi pare che la scelta fra lo Squarcione dall'una e Donatello, Filippo Lippi, Paolo Uccello dall'altra parte non può essere dubbia, se guardiamo bene le opere di Mantegna, di Niccolò Pizzolo e di altri padovani, comprese quelle dello stesso Squarcione.

Più d'una volta vediamo nella storia dell'arte come una scuola giovanilmente debole o fiacca per decrepitezza della irrompente influenza di un'arte più forte e sviluppata riceva impulsi violenti ed efficaci da mutare di fondo il suo carattere — almeno per qualche tempo — e da indurla ad un inaspettato slancio. Così la scultura veneziana deve la sua fioritura nel '400 in gran parte ad una tale corrente di arte fiorentina. Non si tratta qui affatto di un « improvviso scomparire di un organismo vitale e fiorente » e di un « sostituirsi al suo posto di un altro organismo del tutto diverso », come mi fa supporre il Moschetti; il processo invece è molto semplice e logico. La debole e vegetante pittura veneziana del '300 è fecondata dall'arte toscana a più riprese, dalle opere dell' umbro Gentile da Fabriano, il quale dà l'impronta all'arte di Jacopo Bellini e determina anche quella di Antonio Vivarini, e poi con maggiore efficacia per la via di Padova dalla persona e dall'autorità del Donatello.

Certamente per comprendere questo svolgimento bisogna avere un' idea esatta di quello che era la « Scuola Padovana » prima del Mantegna. Bisogna ricordare, che *non si conosce alcun quadro padovano del '400, che possa essere attribuito al periodo anteriore alla metà del secolo.* Non esiste perciò traccia di di un « organismo vitale e fiorente ». Tutto ciò che si è conservato di opere padovane quattrocentiste è posteriore al Vivarini, posteriore all' influenza di Donatello e degli altri fiorentini, che hanno lavorato a Padova, posteriore fin'anche ai primi lavori del Mantegna. Queste opere padovane, mentre non mostrano relazione di sorta coll'arte trecentista esercitata in Padova dal veronese Altichiero, dal fiorentino Giusto e dal Guariento, sia o no padovano (1), per loro stile si collegano strettamente colla pittura veneziana dello stesso tempo. Non è mia intenzione di intrattenermi più estesamente su questo fatto importante, però mi pare che basti osservare la prima tavola che possediamo di mano di Andrea Mantegna, l'altare di San Luca del 1453-54 nella Pinacoteca di Brera, per restar persuasi che deve essere nata dalla stessa fonte artistica come le pitture del vecchio Vivarini. L'affinità colpisce chi guarda bene e senza preconcetti. E chi non vede l'elemento veneziano nelle figure del Pizzolo?

Ora questa mia tesi contestata, *che la scuola padovana avanti la metà del '400, cioè avanti l' influenza di Donatello e del giovane Mantegna stesso, sia stata tutt'una con quella di Venezia,* trova degli appoggi fortissimi in alcuni dei documenti scoperti dal Lazzarini. Anzi mi pare che lo schiarimento più importante che ci forniscono, sia proprio quello sulle relazioni strettissime che correvano in quell'epoca tra Padova e Venezia. Il finora enigmatico collaboratore di Antonio da Murano, Giovanni d'Alemania, con la scorta di alcuni documenti (Doc. XCII e segg.), si svela padovano, figlio del pittore Giovanni Nicola de Alemagna, il quale era cittadino di Padova ed ivi ammogliato nel 1423. A lui ed al compagno e cognato Antonio Vivarini è allogata nel 1448 la pittura della metà della cappella Ovetari, di cui l'altra metà è affidata a Niccolò Pizzolo e al diciassettenne Mantegna. Giovanni muore durante il lavoro ed Antonio solo non pare aver continuato l'opera comune. Restava incompiuta la pittura dei quattro Evangelisti nella crociera, ed infatti si vede bene nel cambiamento dell'orlo ornamentale (come avevo già spiegato nel mio libro sul Mantegna), ove altri hanno continuato il lavoro. Di quanti avevano osservato queste pitture della crociera nessuno mai ha sospettato che potessero essere fatte da pittori veneziani, ma a tutti sembrarono opere della scuola padovana.

È vero che son molto guaste e ridipinte e difficili da studiare data l'altezza della cappella, e per di più mancano affreschi veneziani di quell'epoca per il confronto, ma con tutto ciò il fatto prova quanto sia grande nella pittura l'affinità stilistica e tecnica tra Venezia e Padova. E mi pare che questo non sia che naturale, considerata la vicinanza dei luoghi ed i legami molteplici e forti, che univano le due città. I documenti fanno vedere come fosse continuo l'andare e venire degli artisti tra Venezia e Padova (2).

I pittori padovani, nella prima metà del secolo XV, senza dubbio non dipingevano in uno stile differente da quello dei veneziani, deboli ed indifferenti gli uni come gli altri. L'avvenimento grande, che porta una nota particolare nella pittura padovana, che le dà una tinta locale, è la venuta dei pittori fiorentini ed anzi tutti di Donatello. Tutti sono d'accordo che la sua arte esercitò una influenza fortissima non soltanto sulla scultura, che quasi si può dire che egli abbia creato, ma anche sui pittori padovani ed indirettamente sui veneziani. A Padova Donatello non trova resistenza di sorte — e ciò di per se prova che ivi non esisteva uno stile proprio e vitale — tutti seguono le sue orme: Pizzolo, Mantegna, il quale però nelle sue tavole si attacca ancora più allo stile veneziano, ed anche le pitture autentiche dello stesso Squarcione, o almeno uscite dalla sua bottega, mostrano chiaramente almeno lo sforzo di imitare le forme Donatelliane. Mi pare perciò che si debba considerare la « scuola padovana dello Squarcione », soltanto quale un nucleo di un nuovo sviluppo dell'arte, come una costruzione storica generata puramente dal patriottismo locale degli scrittori padovani.

La figura di Niccolò Pizzolo, anche prima apprezzato come un talento forte, per quello che dicono i documenti sembra crescere. Se abbia lavorato nella bottega dello Squarcione non è noto, ma si sà che era collaboratore e discepolo di Donatello e si vede che la sua arte, che muove dallo stile veneziano, deve la migliore parte della sua forza al grande Fiorentino. Sappiamo ora che non morì, come dice il Vasari, durante il lavoro nella cappella Ovetari, ma dopo, tra il 1453 ed il 1463. È molto probabile, che, l'esperienza ed il sapere di quest'uomo di talento abbian molto giovato al Mantegna, di cui era anziano di dieci anni. Vedendo però che il Mantegna quasi ragazzo viene coordinato nel lavoro della cappella al Pizzolo anziano e provetto, e che egli sorpassa subito di lungo anche questo compagno valente, e che ivi crea un sistema del tutto nuovo di composizione e di decorazione illusionista, finge delle scene, che colpiscono per una realtà mai vista fino allora, crediamo di poter affermare che egli fu, quantunque giovane, l' ispiratore dell' insieme decorativo della cappella, e che queste innovazioni artistiche fondamentali siano dovute piuttosto alla sua genialità che al talento del Pizzolo. Il confronto delle pitture dell'abside eseguito dal Pizzolo cogli affreschi del Mantegna fa capire che differenza corresse tra i due artisti. D'altra parte il progresso, che si manifesta dalle figure un po' tozze e rigide nei triangoli dell'abside ai padri della chiesa disotto e più ancora all'Assunta, potrà far pensare che l'aiuto e l'esempio del Mantegna abbian già alquanto influito su le opere posteriori del Pizzolo, come senza dubbio anche su quelle di molti altri artisti padovani ed avventizi.

Di altro carattere che l' influsso che Mantegna subiva dall'arte di Donatello, direttamente e per mezzo del Pizzolo, deve essere stato quello che esercitava su lui il simpatico e valente Jacopo Bellini. Credo che riuscirà invano di volerlo negare o scemare, come si è tentato recentemente. La relazione personale senza dubbio esisteva già parecchio tempo prima del matrimonio del Mantegna colla figlia di Jacopo nel 1453. O Mantegna frequentava la casa di Bellini a Venezia, o Jacopo, come è ben probabile, si tratteneva di frequente ed a lungo a Padova. Quei prestiti spesso ricordati, che fece Mantegna ai disegni sostanziosi e pregiati certamente da per sè non sono di importanza ma quali prove dei rapporti intimi, che correvano tra il vecchio esperto ed il giovane bramoso di imparare. Un artista di talento non studia le opere di un altro, se non vi vede fonte di istruzione, e non ne imita delle parti senza trarne del profitto per la sua cultura artistica.

Ora torno a domandare: ove si lasciano questi impulsi così forti e seducenti, come l'arte grande e severa di Donatello, e come la gaiezza del colorire e nel raccontare i fatti, che si vede nelle pitture di Antonio Vivarini e nei disegni di Jacopo Bellini, fonti per lo studio di tutti i progressi dell'arte moderna come per la conoscenza dell'antichità classica, ove si lascia l' ingerenza più che elementare ed indifferente dalla parte dello Squarcione sullo sviluppo di questo giovane precoce e dotato dell' istinto del genio di imparare quasi da sè? Non sono venuti i nuovi documenti importanti ed interessanti che per confermare e per meglio illustrare quel concetto, che si era formato anteriormente colla scorta dello studio delle opere d'arte e delle notizie sul posto che compete allo Squarcione nello sviluppo dell'arte in Padova e sulle sue relazioni col Mantegna.

PAUL KRISTELLER.

(1) Non mi pare che si possa vedere una « prova » per la « continuità delle tradizioni artistiche padovane » nel solo fatto rilevato dal Moschetti e dal Testi, che i committenti della cappella Ovetari accennano alle pitture del coro della stessa chiesa *(pluribus figuris ad instar capelle maioris)* per dare una norma, una indicazione generica del loro concetto ai pittori, che poi, come al solito, se ne curavano poco o punto.

(2) Si noti per esempio che Matteo del Pozzo veniva dallo Squarcione da Venezia, ove senza dubbio, avendo l'età di 17 anni, aveva già almeno incominciato i suoi studi.

BIBLIOGRAFIA

Prof. Angelo Lupatelli. — *La Pinacoteca Vannucci in Perugia descritta ed illustrata.* Perugia, Tip. Guerra, 1909.

La preziosa pinacoteca s'è formata in seguito alle soppressioni degli ordini religiosi nel principio del secolo nono ed ebbe sede nel monastero degli olivetani di Monte Morcino nuovo.

Soppressioni e avvenimenti successivi ampliarono quella prima raccolta trasportata poi nel piano inferiore del Palazzo Municipale o dei Priori, riordinata, in 22 sale, nel 1907. Oggi se ne pubblica lodevolmente il catalogo a cura del prof. Lupatelli, noto per altri scritti d'arte umbra, il quale fa precedere al catalogo un ampio e dotto riassunto della pittura a Perugia dalle origini alla fine.

Il catalogo è esatto, ma lo avremmo preferito un po' meno laconico. Data la ragion d'essere, oggi, dei cataloghi di collezioni artistiche, si rendono indispensabili tutte le notizie descrittive, storiche sulla provenienza e i passaggi dei quadri, le discussioni critiche che hanno provocato, le loro misure, le notizie bibliografiche atte a illustrare, con criteri scientifici, i quadri. E tutto ciò è pur conciliabile con le esigenze di praticità di un catalogo pei visitatori. I cataloghi delle gallerie di Parma, di Brera, della Borghese informino.

Vittorio Lazzarini. — *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV* con illustrazioni e note di Andrea Moschetti. Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1909.

L'importante pubblicazione è il frutto di ricerche lunghe e sistematiche negli archivi padovani, in gran parte inesplorati, da parte del Lazzarini che in questa stessa *Rassegna d'Arte* (settembre 1906) aveva dato una succinta comunicazione delle sue scoperte provocando il più alto interesse negli studiosi dell'arte. Dell'interesse destato oggi dal libro son prova le discussioni che ha provocato un po' dovunque e di cui in queste stesse colonne è prova nelle dotte considerazioni del dott. Paul Kristeller e alle quali vogliam rimandare il lettore che voglia farsi idea dell'importanza che in ogni modo presenta il libro stesso. Da Francesco Squarcione fino ai minori pittori forestieri che lavorarono a Padova durante quel meraviglioso e attivissimo periodo di produzione artistica nuova è tutta una serie ricchissima di artisti che oggi ricevon luce dalle fortunate ricerche dei due dotti studiosi padovani ai quali van tributate lodi e gratitudine. Così ogni centro d'arte del passato avesse uguali pazienti ricercatori d'archivio a preparare la sintesi del domani, più sicura quando basata su vaste e attendibili e ben vagliate notizie storiche! Da un po' di tempo in qua le ricerche d'archivio sembran dimenticate e ce ne duole perchè riteniamo che senza di esse la scienza dell'arte proceda un po' a tastoni, specialmente per certo malvezzo tutto moderno di procedere col solo e troppo fallace e soggettivo giudizio critico. Dalla fusione severamente ottenuta del criterio critico con quello storico potrà risultare nitida la visione della grande arte del passato. Per questo le ricerche del Lazzarini son tanto più preziose per noi. Fra i molti artisti la cui attività è lumeggiata dai tanti documenti venuti in luce ci limitiamo a ricordare, per la scuola lombarda che con Foppa e Butinone si riattacca alla padovana senza che se ne conoscessero gli anelli di congiunzione, Giorgio da Milano, Gio. Antonio di Zilberto da Milano, Giovanni da Cremona, Pietro de Mazi da Milano, che lavorarono a Padova nel XV secolo.

Aldo Ravà. — *Pietro Longhi.* Istit. Ital. d'Arti Grafiche, Bergamo, 1909.

L'elegante volume è il settimo della serie dei *Pittori Scultori e Architetti* diretta da Diego Angeli.

L'autore tratteggia vivacemente l'ambiente veneziano del settecento in cui fiorì il gaio e festoso pittor di mascherate, di danze, di feste, di tutta la vita frivola e incosciente di quell'epoca, sulla laguna. La vita del gaio se non sempre corretto e forte artista e la sua attività grande ne escon vivaci dal bel libro, corredato di un grandissimo numero di belle e fresche illustrazioni fra le quali molto opportunamente l'autore ha posto numerosi disegni del pittore che hanno tutto il sapore dei suoi quadri d'ambiente. Il libro è steso con chiara conoscenza dell'argomento e provveduto di una buona bibliografia.

Urbain Mengin. — *Benozzo Gozzoli* (nella serie *Les maitres de l'art.* Paris, Plon, 1909.

La vita del delicato pittore, i suoi maestri, la sua attività a Montefalco, a Viterbo, a Firenze, a S. Gimignano, a Pisa son studiate ed esposte sulla base degli studi moderni e di osservazioni personali. Una tavola cronologica delle opere del maestro e un'abbondante ed esatta bibliografia completano il volume, ch'è un buon contributo alla miglior conoscenza di Benozzo Gozzoli. A differenza di altri collaboratori della stessa serie di monografie lo scrittore rivela una seria conoscenza dell'argomento e delle esigenze degli studi moderni che voglion severità di metodo, non dissertazioni rettoriche e inutili voli lirici.

Dott. D. Romolo Putelli — *Le chiese di Valcamonica.* Vol. I. *Chiese di Breno.* Breno, Tip. Camuna, 1909, con ill.

È una diligente guida e storia delle chiese di quella bella regione, più abbondante d'opere d'arte che non si creda. Le chiese e le cappelle di Breno vi son studiate e descritte con cura sulla base di notizie storiche e artistiche talchè il volumetto servirà perfettamente ai visitatori e agli studiosi d'arte anche da lontano. L'autore, diretto da grande affetto per la sua regione, vi usa uno stile pieno di brio e di sano umorismo che forma una nuova attrattiva al libro. Varie buone illustrazioni — che vorremmo augurarci in maggior numero e più nitide pei volumi successivi — corredano lo scritto che può servir di modello nel genere e che vorremmo imitato per tutte le regioni di Lombardia così trascurate oggi e pel passato.

Emilio Motta — *Giacomo Jongheinch e Leone Leoni in Milano* (in *Rivista Italiana di numismatica*. I e II, 1908). — Ottimo contributo alla biografia dell'insigne medaglista fiammingo e a quella del Leoni.

Onofrio Fattori — *Il culto dell'arte a San Marino e il concetto storico-artistico della nuova sede del Governo.* Fiorenzuola, Righini, 1909, illustrato. La produzione artistica poco nota ai più, a San Marino — la gloriosa repubblica secolare — è narrata e descritta con competenza e con abbondanza di richiami storici. La forma attraente di questo discorso, tenuto nella sala del Gran Consiglio il 1 Aprile 1908 in occasione dell'ingresso dei nuovi Capitani Reggenti, ne rende piacevole la lettura.

Edmondo Solmi — *Pagine autografe di Nicolò Machiavelli nel "Codice Atlantico,, di Leonardo da Vinci.* Torino, Loescher, 1909. Il Machiavelli fu l'ispiratore della leonardesca *Battaglia d'Anghiari.* Il Tommasini avvertì infatti che nel *Codice Atlantico* un brano relativo alla Battaglia d'Anghiari era di pugno del grande storico. Il Solmi, con la consueta conoscenza di cose Leonardesche, illustra ora e chiarisce i rapporti fra quei due grandi e riporta la narrazione autografa del Machiavelli ch'è infatti non molto dissimile da quella delle *Storie fiorentine.*

Una tavola col facsimile di un autografo del Machiavelli e di un brano della narrazione nel *Codice Atlantico* toglie ogni dubbio in proposito sull'identicità dei due caratteri.

Diego Sant'Ambrogio — Dello scrittore attivissimo d'arte lombarda, le cui ricerche storiche portarono sempre aiuto agli studi artistici, indichiamo diversi scritti recenti: *Una maschera funeraria del secolo XV nel Museo di Porta Giovia* (nel *Politecnico n. 6, 1909*) diretta a provare - e secondo noi giustamente - come errasse A. Venturi nel dare l'esclusività al Laurana di certe figure tolte da maschere funerarie, qual'è appunto quella di cui parla il Sant'Ambrogio e ch'egli attribuisce alla maniera dell'Omodeo (meglio Amadeo) per la sua affinità col viso di Medea Colleoni nel noto monumento di Bergamo. È così d'accordo col Malaguzzi Valeri (*G. A. Amadeo*, Bergamo 1904 pag. 86) ch'era arrivato alla stessa conclusione ritenendo quella maschera femminile « se non dell'Amadeo, almeno della sua scuola ». — *Recenti indagini intorno al pallio ed al ciborio della Basilica Ambrosiana* (dal *Politecnico*, n. 3 e 4, 1909) dirette a portare, con nuove investigazioni e considerazioni di carattere liturgico, un contributo alla storia e alla identificazione dell'epoca delle due preziose opere d'arte. — *La facciata lombarda verso giardino della chiesa claustrale di San Vincenzo (L'Osservatore Cattolico* 19 Giugno u. s). È un rendiconto deligente e preciso della bella fronte di quella chiesa, apparsa in seguito allo sventramento fattovisi intorno dai lavori per le stazioni per la distribuzione

dell' energia elettrica della Società Edison a Milano. È opera elegante e conservata del XV secolo. Avremo forse a riparlarne. I dipinti murali dei chiostri di *Santa Maria delle Grazie e di San Marco in Milano* (*L'Osservatore Cattolico*, 26. Giugno u. s.) son diligentemente descritti e illustrati con copia di notizie storiche e artistiche.

Dott. Prof. Querenghi — *Un oculista d' innanzi al quadro di Raffaello "La Madonna del Cardellino,.* (nella *Tribuna Medica* n. 7. Luglio 1909, Milano).

È un curioso e interessante studio diretto a provare che lo sguardo triste e profondo del Bambino Gesù - che a lui sembra idrocefalico - in quel quadro dev'essere direttamente tolto dal vero. Gli studiosi d'arte non saranno forse in tutto d'accordo con l'egregio dottore e vedranno piuttosto nelle forme del putto e nel suo sguardo un momento artistico della rapida evoluzione del gran pittore e comuni rapporti con figure analoghe del tempo.

Guido Zucchini. — *La facciata del palazzo del Podestà dal secolo XV al XIX.* Disegni, studi, restauri a cura del comitato per Bologna storica-artistica. Bologna, Beltrami, 1909, ill.

È un'acuta, diligente monografia sopra un tema dei più simpatici della storia artistica bolognese che mette in nuova luce, dopo recenti studi e assaggi sul monumento, la questione della facciata del palazzo del Podestà e che fa onore al tanto benemerito Comitato pro Bologna storico-artistica. Potremmo fare le nostre riserve sull' attribuzione alla fine del secolo XV anche del portico, — dalle forme così esuberanti da rappresentare, per quell'epoca e nell'ambiente emiliano tenacemente attaccato alla tradizione e al passato, una bella novità; — ma dobbiam lodare nel modo più ampio la serietà delle ricerche e delle conclusioni a cui l' egregio ingegnere è arrivato. Un gruppo di valenti ricercatori e studiosi d'arte bolognese prepara uno studio complesso sul palazzo, intorno a cui s'agitò, nei secoli, tutta la vita comunale e cittadina di Bologna la dotta. « Sarà allora più facile e più opportuna » osserva l' ingegner Zucchini « la discussione sullo stile e sulle particolarità architettoniche del glorioso monumento ». Intanto questo scritto, ottimamente corredato di illustrazioni, concorre a dar ragione dei restauri intrapresi dal Comitato pro Bologna storico-artistica per incarico del Comune.

Springer-Ricci — *Manuale di Storia dell'Arte.* Bergamo, Ist. It. d'arti grafiche 1909. Del noto manuale dello Springer è pubblicato ora il terzo volume che illustra ampiamente *Il Rinascimento in Italia* dall'ottava edizione tedesca curata da Adolfo Philippi.Corrado Ricci ha, come nei precedenti volumi, largamente ampliato nelle illustrazioni e nel testo quell'edizione e l'ha messa al corrente degli studi e delle particolari esigenze dello studioso italiano. Per dare idea della ricchezza del volume, di quasi 500 pagine, basterà dire che è corredato di 535 nitidissime illustrazioni nel testo e di 20 belle tavole a colori. Nell'edizione tedesca le prime non sono che 331. Il Ricci ha inoltre reso conto di artisti e di scuole minori negletti nell'edizione tedesca ed ha " aggiornato ,, date, fatti, apprezzamenti.

Da Nicolò Pisano e Giotto fino ai prodotti industriali e alle opere dell'ultimo Rinascimento è tutto lo svolgimento dell'Arte italiana che passa sotto gli occhi del lettore con un corredo ricchissimo di illustrazioni. Un certo squilibrio però fra la trattazione dell'arte delle scuole toscane, umbre e romane di fronte ad altre scuole, come la lombarda, illuminate di miglior luce solo da poco tempo dalla critica artistica, deriva evidentemente dalle vedute dell'autore tedesco e dal tempo in cui egli scriveva. Per dare un esempio oggi non è più sufficiente, anche in un manuale come questo che vuol dare piuttosto l' idea del movimento generale dell'arte che dei singoli prodotti, dedicare alla scultura lombarda le poche frasi che le si riferiscono, o, per un artista dell'attività prodigiosa dell'Amadeo, limitarsi a osservare che egli è il più importante di tutti i maestri dell' Italia settentrionale, senza almeno ricordarne le opere principali e i caratteri. La quantità della materia obbligò spesso gli autori a far succedere l'uno all'altro molti nomi d'artisti senza poter dare nemmeno un' idea approssimativa della loro attività e della loro importanza. Ma noi siam forse troppo scettici sull'utitità di simili opere di carattere sintetico in un'epoca d'analisi come la nostra. Comunque sia il libro dello Springer trova un commento speciale nell'abbondanza delle illustrazioni scelte con cura, con intuito artistico da C. Ricci, e riprodotte - meno alcune a colori di apparenza quasi d'oleografia - con gran nitidezza dal solerte editore, benemerito degli studi dell'arte italiana.

Giovanni Poggi — *Il Duomo di Firenze.* - Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall' archivio dell'opera. Parti I-IX. Bruno Cassirer edit. Berlino 1909. È questo il secondo volume delle *Italienische Forschungen* dell' Istituto di storia dell'arte in Firenze. La prima parte di questa utile, preziosa pubblicazione del Poggi è dedicata alla scultura della facciata e del campanile del Duomo; la seconda alle porte; la terza alle sculture diverse all'esterno della chiesa; la quarta ai vetri; la quinta alla cappella di S. Zanobi; la sesta alle cappelle e altari nel corpo della chiesa e nelle tribune; la settima al coro e all'altar maggiore; l'ottava alle cantorie; la nona agli organi. Copiosi documenti inediti o non sempre correttamente pubblicati precedentemente e oggi ristampati nelle lezioni originali illustrano un per uno quei nove capitoli con una abbondanza insperata. Molte illustrazioni riproducono le opere d'arte a cui i documenti e i nove capitoli si riferiscono. È facile così capire l' importanza grande di questa monografia che sfugge al carattere di una recensione.

Bibliografia degli scritti di Francesco Novati, 1878-1908. Milano, 25 Marzo 1909.

Preceduta da un acuto scritto di Henry Cochin sull' attività del prof. F. Novati, si è pubblicata, in elegante edizione, la bibliografia del grande maestro ed erudito, in occasione del suo giubileo professorale. L' attività del prof. Novati è veramente prodigiosa e rappresenta un serio contributo portato da lui a tutti i campi della letteratura. Gli studiosi dell' arte del passato vi troveranno ricordo di numerosi scritti relativi a quesiti artistici e a opere del medioevo, alla storia d' arte della sua Cremona e di Milano, alla storia della musica, alla storia del costume.

Verbania. — Rivista mensile illustrata del lago Maggiore, del Cuvio, dell' Ossola e del Varesotto, edita a Pallanza.

Abbiamo sott'occhio gli ultimi fascicoli di questa bella e utile pubblicazione periodica. Varietà di scritti, note d'arte, nitide illustrazioni ne accrescon l'attrattiva. Gli studiosi d'arte vi troveranno buoni articoli sulla *rocca d'Angera* di Giovanni Borelli, sulle *antichità romane rinvenute a Mergozzo*, sul *museo storico Artistico del Verbano*, sulla *villa della duchessa di Genova Madre*, su *Baveno* e le sue opere d'arte fra cui due quadri di Defendente de Ferrari nella parrocchiale, ecc.

Allgemeines lexicon der bildenden Künstler von der antike bis zur gegenwart. Leipzig, Engelmann 1909.

Di questo diligente lessico che contiene le biografie degli artisti antichi e moderni di tutto il mondo anche i più modesti e la bibliografia delle biografie, diretto dai professori Ulrich Thieme e Felix Becker, è uscito il terzo volume, di ben 608 pagine. Esso contiene le biografie degli artisti che alfabeticamente stanno fra *Bassano* e *Bickham*. Come pei volumi precedenti la competenza dei varii collaboratori dei quali leggiamo i nomi in calce alle biografie e il metodo critico seguito son garanzia del successo e dell'utilità grande di quest'opera grandiosa, che si pubblica con sufficiente rapidità e della quale è già alle stampe il volume successivo. Alcune biografie - citiamo quelle del Bassano, del Beccafumi, del Begarelli, di Begas, di Beke, dei Bellini, di Benozzo (che a rigore doveva essere collocata sotto *Gozzoli*, poichè il pittore è anche tanto noto col nome di famiglia e per seguire un metodo unico nell'opera), Bernini, Bibiena, Bicci, ecc., - son vere monografie complete ed esaurienti. Fra i collaboratori italiani della grande opera troviamo S. Gerola, A. e L.Venturi, F. Malaguzzi-Valeri, G. Bariola, S. Lami, Ozzola, M. Maffii, E. Scatassa, G. Bernardini, A. Baracchi, Degli Azzi, E. Verga.

Si fa ricerca di annate arretrate della RASSEGNA D'ARTE, in ispecial modo dei volumi I° (1901), II° (1902) e III° (1903). Dirigere le offerte alla Amministrazione della Rivista.

GAZETTE DES BEAUX ARTS = (Aout 1909)

H. Martin. *Un caricaturiste au temps du roi Jean.* Nella Biblioteca Nazionale di Parigi si conserva un libro scritto, miniato e rilegato (la rilegatura andò poi perduta) dal fiammingo Pierart du Tielt che scrisse il suo nome sull' ultima pagina nel 1351 e ne riempì i margini di graziosissime caricature quà riprodotte. — L. Réau. *Les portraits de Dürer par lui même.* Studio sintetico degli autoritratti del Dürer. L'A. ce li presenta tutti, dal primo fatto quando l'artista aveva 13 anni, ai più famosi del Prado e di Monaco che risentono dell' influenza italiana (cf.) (con quelli di Jacopo de Barbari). A proposito del ritratto di Monaco è interessante la considerazione del Réau, che più che l' effige dell' artista quale era, abbiamo l' effige di lui quale avrebbe dovuto esssere secondo i canoni dell'arte. — H. Marcel. *Henri de Sidaner.* Di questo artista francese contemporaneo (nato nel 1862) vediamo riprodotte qui molte opere le quali lo dimostrano, come ce lo dipinge il suo biografo, un amante dei luoghi placidi, delle penombre, degli angoli di giardino, delle casette bianche spiccanti nel verde, che egli rende circonfuse di una specie di nebbia attraverso la quale non perdono il loro fascino. — E. Berteaux. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age.* Recensione dell' opera di E. Mâle di cui comparvero già due volumi; all'A. il Berteaux tributa i più grandi elogi chiamandola opera di erudito, di psicologo e di scrittore: di erudito perchè l'A. dovette ricorrere alle fonti meno note, di psicologo, perchè egli studiò più delle opere stesse i pensieri che le ispirarono, di scrittore per le qualità letterarie. L'articolo è specialmente interessante per le questioni che tocca, come l'influenza dei misteri (rappresentazioni sacre) sulla pittura nel trecento, fonti donde gli artisti traevano i soggetti dei loro dipinti, e l' azione dell' arte italiana sulle arti forestiere. Il Mâle pensa che tale azione si esercitò in Francia attraverso le rappresentazioni dei *Mystères,* il Berteaux invece crede che prima del XV secolo le opere stesse dei nostri artisti agirono direttamente. — C. G. Picavet. *Les origines de la Villa Médicis.* Dei tre architetti presunti di Villa Medici, Michelangelo, Flaminio Vacca e Annibale Lippi, l'A. a ragione scarta i due primi e dà notizie del terzo artista che costrusse il bel palazzo del Cardinale Ricci di Montepulciano nel 1540. Traccia poi le vicende che la villa subì sotto i Medici sino a quando divenne nel 1801 proprietà della Francia.

GAZETTE DES BEAUX ARTS (Septembre 1909)

F. de Mély. *Les heures d'Anne de Bretagne.* Minuto studio delle firme, monogrammi, lettere ritrovate nelle miniature. Da esso risulterebbe che l'attribuzione al pittore Jean Bourdichon delle Heures d'Anne de Bretagne è ipotetica e che invece potrebbero ascriversi a Jean Poyet. — J. Chantavoine. *Un humoriste allemand.* Chi non conosce il giornale umoristico tedesco *Fléegende Blätter* che per primo fece conoscere le caricature tipiche di Wilhem Busch? Di questi, che egli chiama il Wagner della caricatura, l'A. ci dà la biografia e analizza la maniera così originale, netta, sobria, incisiva, che coglie a volo l'atteggiamento comico e lo fissa con pochi tratti. Così spiega pure la immensa popolarità dall'artista filosofo morto or non è molto, nel 1908. — E. Jacobsen. *La galerie Querini Stampalia á Venise.* In questo secondo articolo l'A. riproduce e analizza molti quadri importanti della galleria veneziana: la Giuditta del Catena, la Madonna con S. Giovannino senza dubbio di L. di Credi. A proposito del Beccaruzzi, egli combattè l'opinione del Berenson circa il ritratto di Cesare Borgia e lo attribuisce invece ad Ambrogio de Predis, quantunque in verità non sembri presentare le caratteristiche di questo artista e solo perchè dipinto su tavola di quercia. Ben giustificato è il suo entusiasmo per due ritratti, secondo lui rappresentanti due Querini, del Palma, specialmente il virile, così affascinante e giorgionesco. Quanto ad attribuire allo stesso artista il S. Marco che calma una tempesta nell'Accademia di Venezia, le ragioni addotte non sembrano convincenti. Così è lecito discutere la sua opinione intorno al Tiepolo la cui fama durerà certo più pei suoi grandiosi soffitti e le brillanti decorazioni che non pel ritratto del Procuratore di S. Marco per quanto questa sia opera di un grande artista. — P. Goujon. *Les Salons de 1909.* Quest'ultimo articolo su tale soggetto è dedicato alla scoltura, ai disegni, pastelli e oggetti d'arte vari. Nella prima parte vediamo un bel busto di fanciulla in marmo di A. Bartholomè, una Leda in gesso di P. Aubé una squisita figura femminile distesa; una graziosa fontana marmorea sormontata da un Narciso, un forte busto muliebre del Rodin. Ma non possiamo ammirare i gruppi di Roger Bloche o del Lefebvre: i nostri costumi, i nostri atteggiamenti male si prestano ad essere fissati in materia che durerà forse perenne. Se sembrano già brutti a noi malgrado l'abilità dell'esecuzione che sembreranno ai posteri i quali troveranno certo anti-estetiche le mode odierne? Degli oggetti d' arte sono riprodotte alcune eleganti *bibelots,* poi un'acquaforte del Lequey che parrebbe l'incendio di una casa e invece s'intitola *Petite chapelle a Bruges.*

Il Bulletin des Musée de France ci dà notizia degli ultimi oggetti d'arte pervenuti ai Musei del Louvre per acquisto o donazione e che sono: una *Annunziata,* statua in pietra, francese, del XV secolo; un bronzo italiano del cinquecento rappresentante uno *scorticato;* smalti e disegni.

STARYE GODY = (Juin)

C. Selivanoff. *La ceramique Russe* (con numerose illustrazioni) - *E de Lipluart - Un tableau de Pasqualino Veneto a l'Ermitage Imperial.* Il quadro rappresenta la Madonna col Putto, due Sante e un donatore, che l'A. confronta con altri dipinti di Pasqualino Veneto, l'uno nella chiesa del Redentore, l'altro nel Museo Correr, a Venezia.

Denis Roche. *Liste des Artistes russes et polonais dont les noms se trouvent dans les régistres de l'Académie de Paris.*

Jeau Guiffrey. *L'exposition des Cent Portraits de femmes a Paris.*

NECROLOGIO

Dobbiamo lamentare la perdita di uno studioso d' arte e archeologo tanto profondo quanto modesto. **D. Achille Varisco,** professore nel Collegio di S. Giuseppe a Monza — passato di questa vita nell'estate scorso — era noto fra gli studiosi d'arte lombarda per i suoi scritti brevi, acuti, esaurienti relativi alle opere artistiche di Monza. Sul *tesoro* del Duomo di quella cattedrale aveva pubblicato il frutto di tutta una vita di ricerche e di osservazioni. Egli lasciò appunti e note che varranno a modificare non poco opinioni d' altri storici dell' arte che sembravan definitive. Avendo sotto mano ogni giorno gli oggetti preziosissimi per la storia e per l'arte del tesoro monzese e ricco com'era di serie cognizioni paleografiche e archeologiche aveva potuto arrivare a preziose constatazioni sulla fattura di molti di quegli oggetti, portando così un contributo notevole alla storia dell'oreficeria medioevale. Di carattere mitissimo, liberale nel dar aiuto e consiglio a quanti volevan studiare i monumenti e le opere d' arte di Monza, aveva prestata l' opera sua utilissima a tutti quanti ne lo chiedevano. Sinceramente affezionato alla sua Monza l' avevam sentito anche di recente rimpiangere amaramente la demolizione inutile della bella porta medioevale dei Gradi caduta, volente o almeno consenziente l' autorità che si chiama tutoria. La *Rassegna d'Arte* unisce il suo sincero rimpianto a quello unanime di quanti poterono conoscere il carattere, la dottrina e la bontà veramente evangelica del compianto D. Varisco.

La direzione ed amministrazione della **Rassegna d'Arte** *sono definitivamente traslocate nel nuovo grandioso edificio della ditta ALFIERI & LACROIX. Preghiamo quindi a voler dirigere tutte le corrispondenze impersonalmente a*

RASSEGNA D'ARTE

MILANO - Via Saronno, 13

·WATERMAN·
·IDEAL·FOUNTAIN·PEN·

·LA·MIGLIOR·PENNA·A·SERBATOIO·
·CATALOGHI··
·· GRATIS E FRANCO da ··
.L.&.C. HARDTMUTH.
·VIA·BOSSI·4-MILANO·

Simone Cantarini da Pesaro.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

I DISEGNI DELLA R. PINACOT. DI BRERA

94 tavole riproducenti nei colori originali dei lapis e degli inchiostri i migliori disegni della importantissima collezione di Brera.

Un volume in formato tascabile, con note descrittive ed elegante copertina

Lire TRE.

« I disegni, così scrive Francesco Malaguzzi Valeri nella prefazione al volume, son documenti preziosi per la conoscenza intima dell'artista: in essi egli rivela spontanea, genuina l'anima propria che si estrinseca, spesso con una foga che non si troverà nel quadro di cui quel disegno è la prima idea, senza preoccupazioni e senza vincoli di scuola. »

Il volume è in vendita anche presso lo Stabilimento MONTABONE.

Milano - Via Carlo De Cristoforis, 6 ALFIERI & LACROIX.

AL
STABILIMENTO
DI
ARTI GRAFICHE
ALFIERI &
LACROIX
MILANO
VIA SARONNO
LAVORI ARTISTICI DI
RIPRODUZIONI E STAMPA
IN NERO ED A COLORI
G. BUFFA

Pubblicazione mensile. Conto corrente colla Posta.

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GVIDO CAGNOLA

E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE

MILANO VIA SARONNO 13

ABBONAMENTO ANNVO

MILANO L. 18 · NEL REGNO L. 20 · ESTERO L. 23

VN NVMERO SEPARATO L. 2

ALFIERI & LACROIX · MILANO

Montally. 908

AMBROSIANA

BIBLIOTECA
PINACOTECA
MUSEO SETTALA

CODICI – MANOSCRITTI
AUTOGRAFI - MINIATURE

TELE E TAVOLE DIPINTE: Leonardo da Vinci - S. Botticelli - B. Luini - Borgognone - Bramantino - A. Solari - Tiziano - B.Veneto - Bassano - B. Veronese - - Tiepolo - Moroni - Barrocci - G. Reni - G. Hamilthon - Huisum - Brueghel - R. Mengs - Rottenhammer.

DISEGNI: Raffaello Sanzio - Leonardo Da Vinci - G. A. Boltraffio - B. Luini - G. Ferrari - A. Duerer.

STAMPE: Primitivi tedeschi, Francesi, Italiani, Legni, Prove a colori - Bulinisti - Acqueforti italiane contemporanee.

La BIBLIOTECA e la PINACOTECA si possono visitare: nei mesi *Marzo-Ottobre* dalle ore 10 alle 16 nei giorni feriali e dalle 13 alle 16 nei giorni festivi. — Nei mesi *Novembre-Febbraio* dalle ore 10 alle 15 nei giorni festivi e dalle 13 alle 15 nei giorni feriali.

Il MUSEO SETTALA si può visitare con lo stesso orario nei giorni di Mercoledì, Venerdì e Domenica. — Il biglietto d'ingresso costa:

Lire 1,00 nei gioni feriali e cent. 20 nei giorni festivi.

MUSEO POLDI-PEZZOLI

MILANO VIA MORONE 10

PIER DELLA FRANCESCA

PINACOTECA
QUADRI ANTICHI E MODERNI · SCULTURE · STOFFE · TAPPETI · ARAZZI E MOBILI DEL RINASCIMENTO · OREFICERIE · SMALTI · BRONZI · PORCELLANE · VETRI ANTICHI SOFFIATI DI MURANO · E VETRI ROMANI · ARMI E ARMATURE ITALO-GRECHE E DEL RINASCIMENTO ECC. ECC.

ORARIO
INVERNO · · DALLE 10 ALLE 16
ESTATE DALLE 9 ALLE 16
I GIORNI FESTIVI DALLE 9 ALLE 12

Koh-i-Noor

Il lapis più caro, più economico, più perfetto

La Ditta

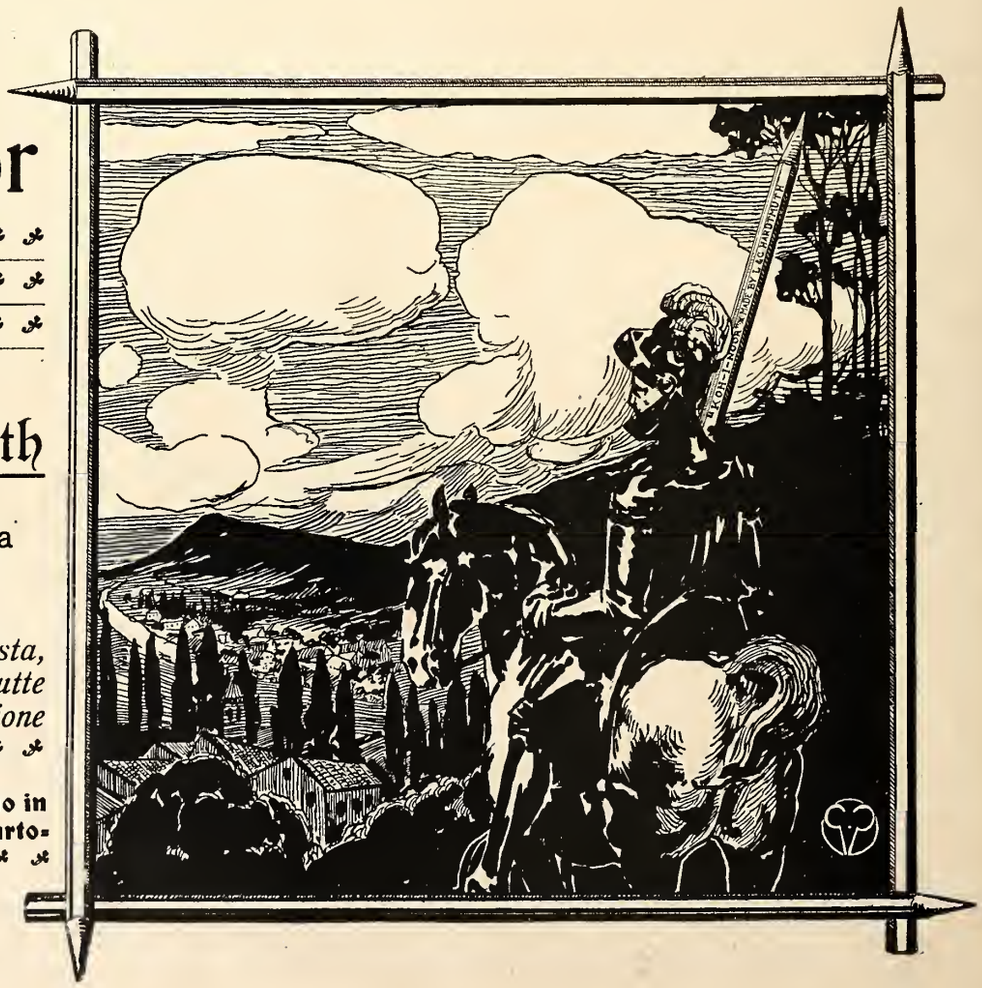
L. & C. Hardhmuth

Fabbrica di Lapis
ed Articoli di Cancelleria

MILANO
4 — Via Bossi — 4

Spedisce a chi ne fa richiesta, un opuscolo illustrato con tutte le spiegazioni sulla fabbricazione dei lapis.

Tutti gli articoli della Casa sono in vendita presso le principali Cartolerie del Regno.



·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO IX DICEMBRE 1909 N. 12.

GIUSEPPE SORDINI. — Michelangelo Carducci, pittore Norcino del XVI Secolo.

TIBERIO GEREVICH. — Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese del 1300.

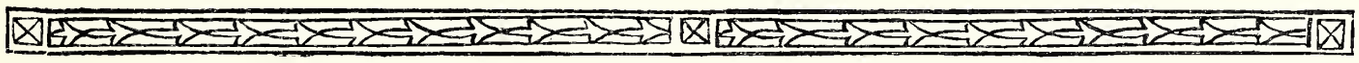
ERNSTO DIEZ. — Dipinti italiani di recente acquistati dal « Kaiser Friederich Museum » in Berlino.

LUIGI SERRA. — Su Riccardo Quartararo.

TERESA CAPELLI. — L'arca veronese del duomo di Parma.

TAVOLA FUORI TESTO: *Michelangelo Carducci.* - La « crocefissione » di Spello.

CRONACA — NOTIZIE — DALLE RIVISTE — BIBLIOGRAFIA, ECC.



ITALIA

DOMODOSSOLA. — **Scoperta di importanti affreschi del 1400.** — Nell' abside della chiesa di San Quirino, una delle più antiche chiese cristiane dell'antico Stato di Milano, furono scoperti degli affreschi del 1400 di considerevole valore e di ottima conservazione. Gli affreschi raffigurano santi ed apostoli in grandezza naturale, di tinte conservatissime e forti, con caratteri artistici notevoli. Apparvero alla luce oltre otto figure bellissime. La scoperta è di considerevole importanza.

FIRENZE. — **Furti.** — Ricominciano le gesta dei ladri specialisti in furti d'oggetti d'arte; due busti di Madonna sono stati rubati da tabernacoli di campagna presso il paese di Strada, in Chianti. I giornali dicono che le opere rubate non sono di grandissimo pregio; è noto però che hanno non lieve valore.

I ladri, mediante scalata, entrarono poi nel quartiere dell'Annunziata a San Piero Agliana rubando un quadro raffigurante la glorificazione della Vergine: un'altra Madonna è stata rubata infine da un tabernacolo presso la Villa Palmieri.

LUCCA. — **Scoperta.** — La sovraintendenza dei Monumenti, ha fatto visitare da un ispettore un affresco scoperto nella chiesa di S. Romano e nascosto dietro un altare. L'affresco rappresenta Cristo in gloria, circondato da angeli, e sembra doversi ritenere opera di un buon maestro toscano del secolo XVI della scuola di Fra Bartolomeo. Sono in corso le pratiche per la conservazione e il restauro dell'affresco.

PERUGIA. — **Scoperta.** — Il *Giornale d'Italia* pubblica una intervista avuta da un suo redattore con Walter Bombe, a Perugia. Il Bombe vorrebbe che i gessi che si trovano all'Accademia di Belle Arti di quella città non siano la riproduzione delle allegorie di Michelangelo Buonarroti (il Crepuscolo, la Notte, l'Aurora ed il Giorno), che decorano le tombe medicee di Firenze, come fino ad ora si era creduto; ma costituiscano invece i quattro modelli eseguiti da Michelangelo stesso per le suddette statue che, a quanto pare, sarebbero state compiute da suoi allievi. Ma non tutti sono del suo parere.

ROMA. — **Scoperta di preziosi affreschi.** — La sovraintendenza dei monumenti ha proceduto allo scoprimento di una importante pittura a fresco nella chiesa di S. Bartolomeo all'Isola in Roma, affresco che rimonterebbe alla prima metà del secolo VIII, e che rappresenta la Madonna in trono col bambino e due figure di santi o di committenti. Sarebbe un bellissimo saggio dell'arte romana del 200.

ESTERO

MONACO. — **Esposizione.** — Nel prossimo anno si terrà una esposizione di arte musulmana che dovrebbe riuscire di grande interesse per gli studiosi, poichè comprenderà opere antiche di epoca diversa.

NUOVA YORK. — **Acquisto** — Il Metropolitan Museum ha avuto la fortuna di comperare un bellissimo tondo di Lorenzo di Credi in cui il pittore ha riprodotto con poche varianti il suo soggetto prediletto, la Vergine inginocchiata ad adorare il figliuolo insieme a San Giovannino e ad un angelo.

NUOVA YORK. — **Esposizione.** — In occasione delle feste celebratesi con grande pompa (Hudson-Fulton) il Metropolitan Museum di Nuova York ha avuto l'ottima idea di riunire in una mostra opere d'arte americane e olandesi: questa esposizione riuscì importante, non solo pel numero dei dipinti, ma pel loro valore. Il Rembrandt vi è rappresentato da parecchi ritratti di grande bellezza, fra gli altri da un meraviglioso autoritratto: così pure Frans Hals; vi figurano poi dei Cuyp, dei Vermeer graziosissimi, dei paesaggi di Ruisdael, di Hobbema, ecc.

PARIGI. — **Louvre.** — In seguito ai vandalismi commessi pur troppo con molta frequenza in questi ultimi anni, la Direzione dei musei ha deliberato di coprire di cristalli le opere più preziose raccolte nelle gallerie, opere pittoriche ben inteso. Non si capisce però come un debole cristallo impedirà a un vandalo animato di cattive intenzioni di rovinare una tela o una tavola e si può chiedere se non sarebbe meglio economizzare una spesa non indifferente e aumentare invece la vigilanza nelle sale. Questa di mettere i dipinti sotto vetro è una questione non per anco risolta, ma a noi pare che se tale misura riesce efficace là dove, come in Inghilterra, l'aria caliginosa è pregna di materie grasse e nere che si depongono ovunque, nei paesi nostri essa non ha utilità, mentre colla rifrazione della luce impedisce di ben vedere i dipinti. Alcuni poi sostengono che la mancanza d'aria favorisca il tarlo roditore.

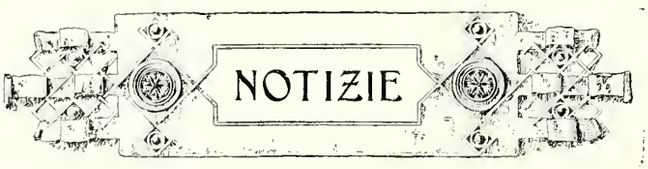
PARIGI. — **Louvre.** — In questo Museo è entrata or non è molto una bella testa un poco frammentaria, mancante del naso, trovata in Grecia e rappresentante una imperatrice romana.

PARIGI. — **Esposizione.** — Nei primi giorni di novembre si aprì la mostra di oggetti d'arte appartenenti al Primo Impero nel Museo delle Arti Decorative. È formata da stoffe, sculture, armi, miniature, disegni ecc.

PARIGI. — **Importante acquisto.** — Il signor Atmann di New York ha acquistato, dicesi per la egregia somma di cinque milioni, alcuni quadri provenienti dalla raccolta Kann (Maurizio) che fu comperata dai famosi antiquari Duveen. Sono tre opere di Rembrandt (*Il perito Haaring, L'uomo dalla lente, La donna con garofano*) e il *Campo di biade* di Jacob van Ruysdael.

PARIGI. — **Vandalismo.** — La « Chronique des Arts » riferisce che un barbaro, pur troppo ignoto, ha mutilato a colpi di martello la statua mortuaria giacente di Jacques de Mauvoisin, abate di Ambronay, appunto nella chiesa di tale comune. Trattasi di una bella opera del XV secolo.

VERSAILLES. — **Dono.** — La Regina Margherita ha generosamente donato al Museo di Versailles una copia da essa fatta eseguire del ritratto della Duchessa di Borgogna, nata principessa di Savoia, di Pierre Gobet, che si conserva a Torino. Il dono della munifica signora fu messo negli appartamenti di Luigi XIV.



Capolavori ignoti in America.

Scrivono al *Marzocco:*

Molti capolavori ignoti sono stati scoperti e vengono scoperti con facilità in Europa; ma chi andrebbe mai a pensare che se ne possono trovare in America, dove le belle arti se non sono europee non vi fioriscono e non vi sono fiorite mai? Eppure l'America ci dà oggi il lieto annunzio di una scoperta portentosa addirittura. Il signor Purvers Carter ha scoperto nelle gallerie del Seminario e dell'Università di Laval molte e magistrali pitture affatto dimenticate. L'esposizione che egli ne ha aperta in questi giorni può vantarsi nientemeno che di un Albani, di un Gainsborough, di un Luini, di un Poussin, di un Salvator Rosa, di un Rubens, di un Velasquez, di un Luca Signorelli. « Io credo che farò altre scoperte in avvenire — ha annunziato in un suo scritto, riferito dall'*Harper's Weekly*, il Carter. — La provincia di Quebec è un vero Eldorado di maravigliose pitture. Molti di questi tesori appartenevano ad antiche famiglie francesi emigrate qui. Alcune ci vennero al tempo della Rivoluzione dell'89. L'abate Desjardins, che era in quel tempo Vicario Generale di Parigi, inviò a Quebec alcuni dei più bei capolavori che adornavano le chiese di Parigi ». Il Carter non è l'ultimo venuto nel regno delle Belle Arti ed i suoi giudizi sui quadri che egli ha scoperto possono essere con fiducia accettati. Egli è stato per molti anni compagno di Sir Frederick Burton alla Galleria Nazionale di Londra, era perito d'arte del marchese di Bute ed aiutò Enrico Doetsch a mettere insieme la sua celebre collezione. Il Rubens, il capolavoro più bello, da lui fu scoperto in una stanzetta dell'università: è la *Ghirlanda di frutti*, un originale progetto per la più larga pittura che trovasi nella Galleria Reale di Monaco. Il restauratore di questo dipinto vi ha scoperto la data del 1614 inscritta dietro alla vecchia tela. Il prezzo cui ascendono oggi i Rubens può essere valutato da chi consideri che il Re del Belgio ha or ora venduto un Van Loo per trecento dollari e sta negoziando la vedita di un Rubens per duecento mila dollari. Un altro quadro scoperto dal Carter è l'*Ultima cena ad Emmaus* di Luca Signorelli. Due quadri di Van Loo, che ornavano gli altari del Seminario e furono restaurati quando si poterono salvare dagli incendi che distrussero il Seminario stesso, sono pure bellissimi. Il Van Loo li dipinse espressamente per ordine delle Missioni straniere di Parigi, al tempo in cui egli era il maggior pittore di corte in Francia e li mandò da Parigi a Quebec per mezzo del fratello. Queste pitture, insieme con una *Visione di Sant'Antonio*, erano rimaste tanto deturpate dal fumo da essere irriconoscibili finchè non le trovò il Carter. Fra i quadri scoperti nel seminario è notevolissimo anche un *Appello di Cristo a S. Pietro* di Salvator Rosa. Per tutti questi capolavori l'università di Laval assurge al grado di una fra le più ricche in opere d'arte e può gareggiare con quelle di Oxford e di Cambridge per i suoi artistici tesori. L'entusiasmo per l'esposizione ordinata dal Carter è tanto che in America si pensa già a trovar fondi per costruire un museo che accolga questi sinora ignoti capolavori.

VITA D'ARTE - Settembre 1909.

G. Jahn Rusconi. *Nuovi quadri nella galleria Barberini.* Sono questi: tre tavole attribuite a Melozzo da Forlì e di cui la più importante è quella che reca Federico di Urbino con suo figlio, nove altre ascritte a Giovanni Santi e cinque a Giusto di Gand. Vengono qui riprodotte due deliziose tavolette in cui il Venturi crede riconoscere la mano del pittore architetto Fra Carnevale. — A. Benedetti. *Gustave Leheutre.* Riproduzione di parecchie incisioni finissime del Leheutre di cui l'A. analizza i pregi. (L'avant port, Le bassin neuf, Le rue des chats, La rosace de St. Pierre, L'escluse du nouveau canal à Troyes). — R. Giolli *La piazza dei cavalieri in Pisa.* Il Giolli getta un grido d'allarme, che vorremmo non risuonasse nel deserto, contro il minacciato passaggio dei tram elettrici per questa bella piazza Pisana. Ahimè! è proprio necessario che le esigenze della vita moderna guastino tutte le nostre pittoresche città?

Cronache d'arte. Felice Castegnaro con un quadro piuttosto volgaruccio (La giostra) e Matteo Olivero con un buon paesaggio (Pace vespertina) furono ammessi alla biennale — La Galleria Nazionale d'arte moderna acquistò una *Lavanda dei piedi* di Paride Pascucci. Di un giovane scultore il Prini vediamo reso qui un gesso *Gli amanti* dalla posa contorta e forzata.

VITA D'ARTE - Ottobre 1909.

A. Muñoz. *Pietro Bernini.* La gloria di Gian Lorenzo Bernini ha offuscato la memoria del padre, onde il nome di questi è meno noto e molte delle opere da lui eseguite si attribuiscono tuttora al figlio. Perciò riesce interessante agli studiosi lo scritto del Muñoz, che, riccamente illustrato, occupa tutto il fascicolo della rivista senese. Il M. studia l'attività di Pietro nelle varie fasi della sua vita a Firenze, a Napoli dove rimase dal 1584 al 1605-6 e in Roma. A ragione poi conclude che da questa monografia la figura di esso riesce singolarmente ingrandita, giacchè Pietro risulta non già un umile artista, ma un maestro le cui numerose creazioni, ligie alle tradizioni cinquecentesche, meno grandiose e ispirate di quelle del figlio, gli procurano un posto onorevole nella scoltura del nostro paese.

BOLLETTINO D'ARTE - Anno III. Fasc. IX.

G. Frizzoni. *La leggenda di S. Cristoforo.* Confronto fra due rappresentazioni di questo santo, l'una dovuta a Tiziano, nel Palazzo Ducale di Venezia, l'altro a Pietro Novelli detto il *Monreale* nella Galleria Comunale di Catania. — C. Bellini-Pietri. *Di due tavole del Ghirlandaio nel Museo Civico di Pisa.* Le due tavole di proprietà del Conservatorio di Pisa e ora depositate in quel civico Museo, erano già nella chiesa di S. Anna: esse rappresentano la Madonna con il figlio e Santi. L'A. ne dà per la prima volta la riproduzione e le confronta con altri dipinti del Baldovinetti (Settignano. Rac. Berenson), del Ghirlandaio stesso (Uffizi, Ognissanti, Firenze). — C. Matranga. *Nuove attribuzioni di dipinti nel Museo di Palermo.* Il M. mediante raffronti stilistici ascrive all'autore (anonimo se non è il De Saliba) della *Disputa di S. Tomaso* (Museo, Palermo) una *Pentecoste* e una *Visita della Madonna a S. Elisabetta* nel Museo di Palermo ritrovandovi i caratteri della pittura messinese. Di *Vincenzo De Pavia*, un artista che di lombardo ha solo il nome di origine, una mediocre tavola pure nel Museo recante la Vergine fra due santi. — Odoardo H. Ciglioli. *Su un ritratto di Baccio Valori nella Galleria Pitti dipinto da S. del Piombo.* Il ritratto di Baccio Valori è, secondo il G., quello che il Milanesi riteneva di A. F. degli Albizzi, e altri dell'Aretino: lo avrebbe eseguito l'artista dopo il 1531.

BOLLETTINO D'ARTE = Anno III. Fasc. X.

Corrado Ricci. *S. Maria degli Angeli e le terme diocleziane.* Fatta la triste storia di questa chiesa, detto come per volere di Papa Pio IV e per opera di Michelangelo essa sorgesse nelle terme Diocleziane e venisse poi modificata dal Vanvitelli, che consumò allora una vera infamia artistica, il Ricci opina si debba ridare alle Terme il grandiosissimo aspetto monumentale che il Buonarroti aveva loro lasciato e togliere tutte le superfetazioni posteriori. Vien così abbandonata l'idea infelice di appiccicare a quelle maestose rovine una nuova facciata. E tutti i cultori della grandezza e bellezza romana faranno voti perchè così razionale concetto abbia pronta attuazione. Il Ricci poi, a renderlo più chiaro, riproduce molti disegni delle Terme e di S. M. degli Angeli tratte dal Gabinetto di stampe della R. Galleria Nazionale di Roma. — P. N. Ferri. *I disegni di antichi Maestri negli Uffizî.* L'A. fa conoscere agli studiosi parecchi disegni tratti dalla raccolta degli Uffizi, fra cui un nudo magistrale di P. Uccello, due figurine del Gozzoli, un *Calvario* del Baldovinetti, tre donne nude di Antonio del Pollaiolo, due bellissime teste del Verrocchio, una vecchia del Botticelli (di grande verismo), un giovane morto di M. Basaiti, un Presepe e due figure del Luini e due studii di Jacopo Tintoretto. — Gino Fogolari. *L'Ancona dei Querini Stampalia di Venezia.* Descrizione ed illustrazione di una ancona dorata e dipinta di Bartolomeo Giolfino da Verona (1470) comperata per le R.R. Gallerie di Venezia e proveniente da un Oratorio di Pressana già della Famiglia Querini, decorato di antichi affreschi noti ai lettori della *Rassegna d'arte* che li pubblicò per prima (1905, pag. 109).

RIVISTA D'ARTE (Maggio=Agosto 1909)

H. P. Horne. *A commentary upon Vasari's life of Jacopo da Casentino.* L'Horne pubblica parecchi documenti relativi ai Landini di Pratovecchio ed infine un alberetto genealogico di tale famiglia la quale avrebbe avuto per capostipite Jacopo dipintore, detto da Casentino, morto nel 1349. — G. Mancini. *Il bel San Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte da Pietro Cennini nel 1475.* Varie sono le opinioni circa l'epoca della costruzione del Battistero di Firenze, alcuni come il Borghini volendolo costruzione romana, altri romanica, mentre in un recente suo libro il Nardini sostiene che risale al tempo fra il IV e il V secolo dell'era volgare. Per solennizzare il giorno di S. Giovanni si tenevano in Firenze grandi festività descritte da molti e fra gli altri da Pietro Cennini, figlio di Bernardino incisore e stampatore (il primo in Firenze). In una lettera all'amico Pirrino Amerino, qui pubblicata per la prima volta, l'A. dà i più minuti particolari delle gesta dei due Cennini e sopratutto di Piero. I. B. Supino. *Andrea da Fiesole in Bologna.* Brevi notizie intorno a questo artista di cui tace il Vasari e che scolpì in Bologna i monumenti dei Da Saliceto già nei chiostri di S. Domenico e di S. Martino e ora nel Museo di Bologna; egli avrebbe pur lavorato per la fabbrica di S. Petronio nel 1418-19.

GAZETTE DE BEAUX ARTS = Ottobre 1909.

L. Hautecoeur. *Les lampes romaines du Musée Alaoui.* Questo Museo di Tunisi contiene molte lampade antiche, oggetti certamente di limitato valore artistico, le quali però riproducono soggetti tratti da monete, statuette e vasi di origine greca e dalla Grecia popolarizzati poi a Roma e nelle sue colonie. È interessante il confronto che vediamo fatto qui fra tali riproduzioni e gli originali. — F. Meier Graefe. *Artistes contemporains.* Hans von Marées, delle cui opere si tenne di recente un'esposizione a Berlino, è uno dei pittori moderni tedeschi ora più apprezzati. Egli, come ci narra il Graefe, nacque in Germania, studiò in Italia e Francia, serbando però sempre la propria originalità, sia nei ritratti che nelle altre sue pitture ove al senso del colore unisce quello dello spazio e la conoscenza del corpo umano. A Napoli si hanno di lui gli affreschi nell'Istituto zoologico germanico. — A. Massell. *La sculpture en ivoire au commencement de l'ère chrêtienne et de l'époque byzantine.* L'A., dopo aver notato quanto divergano i giudizi degli studiosi circa al tempo in cui vennero eseguiti gli antichi avori cristiani, frutto non già di scuole ma di singoli artisti, tenta stabilire, mediante raffronti ed esami stilistici, la data di alcuni pezzi più noti. Così, secondo lui, le placche di Milano (Dittico del Duomo), di Londra (S. Kensington), di Liverpool, della raccolta Trivulzio (l'Ascensione) e di Monaco daterebbero fra l'VIII e il IX sec. Analizzando nel bel vaso cilindrico del British Museum gli elementi orientali, propenderebbe a crederlo di origine indiana. — W. Pach. *Quelques notes sur les peintres américains.* Il Pach passa in breve e succinta rassegna i pittori americani moderni più noti, non solo nella patria loro, ma anche in Europa. Riproduce pure un buon ritratto di Miss Cascat, uno di R. Henri, un altro di W. Chase e due curiose scenette dello Sloan.

GAZETTE DES BEAUX ARTS = Novembre 1909.

R. Schneider. *Un ennemi du Musée des Monuments français.* È la storia del duello fra il Quatrèmere e il Lenoir. Questi, fondatore del Museo dei monumenti francesi, spogliava al tempo della Rivoluzione poi dell'Impero le chiese di Francia per rinchiuderli nella chiesa dei Petits Augustins, fatta Museo (così come Napoleone svaligiava l'Italia): il primo invece, romantico-classico, nemico dei così detti *cimiteri dell'arte* voleva che le opere rimanessero nei luoghi pei quali erano state eseguite. In questa lotta rimase vincitore il Quatrèmere che ottenne da Luigi XVIII nel 1816 la restituzione alle chiese e alle famiglie dei monumenti raccolti ai Petits Augustins dove si stabilì l'Accademia di Belle Arti. — P. Goujon. *Le Salon d'Automne.* Rivista di questa mostra d'arte di Parigi che l'A. giudica inferiore a ogni legittima aspettativa per la mancanza di sincerità dei giovani artisti da cui eccettua però alcuni, quali P. Laprade, Guérin, Mangin, Steinlen: degli scultori egli loda sopratutto Jean René Carrière figlio del ben noto Eugenio. Ed a noi sembra che le esposizioni, i *salons* sieno davvero esuberanti, non solo in Francia, ma in tutti i paesi dove ogni anno assistiamo ad una fioritura di opere mediocri che stancano e scoraggiano il pubblico. — A. Massel. *La sculpture en ivoire au commencement de l'ère chritienne et de l'époque bizantine.* In questo secondo e ultimo articolo il Massel continua il suo dotto studio sugli avori, a base di confronti fra i diversi esemplari: per la famosa cattedra di Ravenna egli, senza emettere giudizio definitivo, sembra propenso a ritenerla d'origine orientale. Interessante è il raffronto fra le due coperture dell'evangeliario di Lorsch (Vaticano, South Kensington) probabilmente non anteriori al VIII secolo. Egli crede di origine irlandese la grande placca della Bodleiana di Oxford (Cristo con la croce e 10 piccoli riquadri) che il Massell vorrebbe fosse una falsificazione. Dopo avere studiato altri avori, di cui ci porge riproduzioni, l'A. conclude che la storia della scultura su avorio (opere individuali e non di scuole) offre ancora molti problemi e poche conoscenze esatte. — C. M. Savarit. *Marc Henry Mennier.* Cenni intorno a questo artista incisore di paesaggi di cui uno, *La bourrasque,* quà riprodotto, attesta una sana e forte interpretazione della natura. — A. Germain. *Les oeuvres régionales du Musée Rolin à Autun.* Fondato nel 1878 da un archeologo geniale, il Museo raccolse statue e statuette, scolture diverse, preziosi avanzi dell'arte religiosa (alcuni risalgono al XII secolo) contro cui si scatenò la furia iconoclasta della rivoluzione francese. Queste opere sono specialmente interessanti per lo studio della scoltura borgognona, piena di sincerità e di rude energia, non sprovvista di grazia, come in una *Madonna* del XV sec. e nella *Santa Barbara* della medesima epoca. Pure del 1400 un affresco con una *Madonna* di fattura eminentemente francese.

Il **Bullettin des Musées de France (N. 4)** rende conto di un lascito fatto al *Musée des Arts Décoratifs* dal signor E. Perrin

e consistente per la maggior parte di mobili, *bibelots*, disegni di fattura francese, appartenenti quasi tutti al settecento, il secolo in cui il gusto e l'eleganza in Francia toccarono l'apice. La medesima pubblicazione ci apprende che, col dono fatto da ricchi mecenati di molti oggetti formanti già parte della raccolta V. Gay, è entrata al Louvre una bellissima statuetta in bronzo (un giovane pastore) attribuita al Riccio. — Nel fascicolo che porta il N. 4 è riprodotta una testa di giovane donna, proveniente dalla Grecia e pur troppo mutilata nel naso. H. de Villefosse giudicando dalla acconciatura dei capelli e dalla rassomiglianza con busti e medaglie francesi, crede che la testa sia quella di una statua di Agrippina, moglie di Germanico, e di fattura greca.

STARYE GODI - Ottobre 1908.

Baron Wrangeli. *La miniature en Russie.* Il lungo articolo è corredato da moltissime riproduzioni di miniature appartenenti a Granduchi, alla collezione imperiale dell'Ermitage e a privati, dovuti ad artisti russi e forastieri. Fra questi troviamo i nomi di Bossi (due bei ritratti: Imperatore Alessandro, principe Volkonsky), Molinari (Sigg. Tatischeff, Lanskoy), De Rossi (quattro piccole miniature). Fra i molti francesi rappresentati vi è Carl Vernet con una delicatissima miniatura ovale appartenente al Granduca Nicola e rappresentante il Conte N. Tolstoi. Pure bello il profilo dell' imperatrice Alessandra Feodorovna, trattato con tanta finezza da parere un cammeo: è opera del Lagrenée figlio. Di genere assai diverso i ritratti del Ritt (Principessa Gagarine, Imper. Feodorovna, Zouboff Demidoff) che ricordano la maniera inglese. — Denis Roche. *Quelques précisions sur Jean Louis Voille et accessoirement sur Henri Gabriel Viollier,* con parecchie illustrazioni e cioè del Voille: la Granduchessa Maria Feodorovna, M.me Liénard (Museo di Lille), J. Jélaguine e la Granduchessa Elena Paulovna; poi due grandi ritratti rappresentanti Elena Viollier (del Regnault) e G. Viollier (del Mosnier).

REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

10 Settembre 1909.

L. Réau. *La sculpture à Wurzburg au début XVI siècle.* L'A. studia uno scultore in legno e pietra, Tielmann Riemenschneider nato nel Hartz (1468) ma che visse e oprò a Wurzburg, il centro della scuola di Franconia. Le statue di Adamo e Eva, la tomba del vescovo von Scherenberg in sasso, le pale d'altare in legno scolpito di Creglingen, di Rothenburg e di Detwang (questi tre capolavori dell' arte germanica) rivelano una tecnica perfetta. Non è possibile rendere nel legno con maggiore maestria e con più sincero realismo scene animate da molti personaggi. Ben nota il Réau che sopratutto nelle figure femminili, nelle Madonne e nelle Sante, il maestro Till dà la misura del suo valore più fatto per esprimere la grazia e l'eleganza che non la drammaticità e il vigore. — I. Dimier. *Une exposition de portraits anglais anciens.* Di tale mostra tenutasi al *Burlington fine arts club* di Londra, il D. ci dà notizie corredate di parecchie illustrazioni, fra cui il ritratto di Tommaso Moore dell'Holbein, opera magistrale, il Conte di Surrey dello Streeter e un busto, Eleonora d'Austria, moglie di Francesco I, di ignoto autore. L' Esposizione abbracciava il periodo dei regni di Enrico VIII, Maria e Eduardo VI. — A. Dubuisson. *Richard Parkes Bonington.* È questo articolo la continuazione di altro già apparso nella « Revue de l'Art » (n. XXVI) sull'artista inglese. L'A. lo segue in tutte le sue peregrinazioni, dal 1824 a Parigi, in Inghilterra e in Italia dove dipinse la piazza di San Marco, vedute di paesaggio e di città preziosissime. Meno interessanti, perchè più comuni, ci sembrano talune scene storiche e romantiche, mentre uno studio di nudo dimostra come egli fosse maestro non solo nel rendere il paese ma anche la figura. — L. Hourticq. *Rubens et Delacroix à propos de deux tableaux dans la collection de S. M. le Roi des Belges.* I due quadri di cui l' Hourticq tratta sono l'originale di P. P. Rubens, quà riprodotto, rappresentante: *I miracoli di S. Benedetto* e l'altro, la copia fattane dal Delacroix. Entrambi appartenevano al Re dei Belgi e furono da lui venduti, insieme con la Madonna acquistata da Mr. Pierpont Morgan e a tutti i dipinti formanti la sua collezione, all'antiquario Kleinberger. — Raymond-Bouyer. *Fantin-Latour.* Breve recensione con due illustrazioni di un libro di Adolphe Jullien che s' intitola « Fantin Latour, sa vie et ses amitiés; lettres inédites et souvenirs personnels ».

BIBLIOGRAFIA

Pierre Gusman. *L'art décoratif de Rome.* Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture. Ch. Eggiman Successeur.

È questo il terzo fascicolo della bella e ricca pubblicazione intesa ad illustrare, con una serie di ampie riproduzioni di opere o frammenti, l'arte decorativa in Roma dalla fine della Repubblica al IV secolo. Nella breve prefazione è spiegata con opportuni argomenti tutta l'utilità di far meglio conoscere al pubblico francese (e non solo a questo, aggiungeremo noi) un'arte alla cui formazione non contribuì solo la Grecia, come pretendono gli ellenisti ad oltranza, ma gli altri paesi soggiogati dalle legioni romane, e la quale poi a Roma si formò e svolse acquistando carattere assolutamente proprio. Ognuna delle venti tavole in fototipia qui riunite e dovute alla collaborazione di artisti provetti quali i Sigg. Felici (fotografo), Bourdier e Faucheux, reca il luogo dove trovasi l'esemplare riprodotto e l'epoca approssimativa: la corredano succinte notizie bibliografiche in fogli separati. Si potrebbe dire che la nitidezza delle fototipie permette di studiare i motivi di decorazione e di architettura meglio ancora che sugli originali dove alle volte il particolare scompare nella massa. In verità, esaminando i finissimi stucchi delle tombe dei Valerii, le delicate sculture ornanti tombe vaticane od i rilievi dei cantari appartenenti alla Biblioteca di Parigi, si rimane ammirati dinnanzi alla fecondità geniale di ignoti artisti i quali lasciarono l' inesauribile miniera a cui attinse largamente la rinascenza nostra.

Fierens-Gevaert. — *Les primitifs flamands.* — Tome II. Librairie Nationale d'art et d'histoire, G. Van Oest & C., Bruxelles.

Questo secondo volume della bella opera del F. G. studia la maturità della scuola di Bruges e di Gand. Comincia con Hugo Van der Goes che, se non nato a Gand, poichè incerto ne è tuttora il luogo di origine, ivi fu inscritto nella corporazione dei pittori che tanto onorò con le sue creazioni. Seguace dei Van Dyck che disperò di uguagliare, tanto che forse per questo perdè la ragione, di loro meno serafico e puro, fu però più realista ed umano. Basta a provarlo il capolavoro di Firenze, che, come ben nota l'A., influì su alcuni artisti toscani, specialmente sul Ghirlandaio e sul Credi. Più che nelle Madonne e negli Angeli a cui spesso, al pari di molti altri fiamminghi, manca l'espressione mistica, egli mostra tutto il suo valore nel ritratto di personaggi viventi. — Poche righe sono dedicate all'enigmatico Justus Van Ghent a cui l'A. attribuisce con ragione le tavole (Trivium e quadrivium) di Berlino e Londra. E così egli forse non erra nel credere di lui il quadro della Galleria Barberini che ora da alcuni vuolsi di Melozzo. Sotto il nome di « Maestro della leggenda di S. Lucia » sono raggruppati parecchi dipinti, fra cui il trittico di Pisa da altri attribuito al Vermeyo. Nulla può con sicurezza attribuirsi a Simone Marmion, sebbene certi critici credano di lui alcune opere.

Molto era stato scritto intorno alle origini di Hans Memling ma il nostro A., distruggendo parecchie leggende, vuole fosse di origine tedesca, allievo di P. Van der Weyden e più di T. Bouts, e operasse nelle Fiandre. Egli lo segue attraverso tutta la sua vita operosa, ne analizza le opere con un amore che non fa velo però a una critica giudiziosa. Noi siamo d' accordo con lui nel ritenere capolavoro del Maestro il trittico di Guillaume Moreel a Bruges, solo ci stupisce come egli non abbia notato le affinità di questo superbo dipinto con pittori italiani, lombardi, sopratutto nel paesaggio. E l'influsso lombardo lo troviamo assai più accentuato, e il F. G. lo rileva, nella tavola di Gerard David (rétable de Jean des Trompes) l'ultimo dei grandi pittori bruggensi che rivela l'afflato dei tempi nuovi, di una nuova estetica. Dopo questi astri maggiori numerosi sono i minori, le opere dei quali di frequente non possono venir identificate con certezza: tutti però, quale più quale meno, richiamano alla mente la maniera di Gerard David e tradiscono reminiscenze italiane che vanno facendosi sempre più generali nelle Fiandre. Così anche i dipinti di soggetto religioso sono meno austeri, meno rigidamente ortodossi: quà e là fanno capolino motivi classici nelle ornamentazioni, se non nelle architetture, i tipi degli Angeli e delle Madonne si ingentiliscono. « Bruges, conchiude l'Autore, non si riconosceva più in questa pittura di lusso e di apparato » e difatti i suoi bei giorni sono passati ed altra città sarà illuminata dal riflesso di un'arte diversa.

Come il primo volume, questo secondo è ricco di ottime e grandi tavole. G. C.

MICHELANGELO CARDUCCI DA NORCIA.

La Crocefissione - SPELLO.

(Fot. R. Laurentini - Foligno).

ALFIERI & LACROIX - Milano.

·RASSEGNA·D'ARTE·

ANNO X DICEMBRE 1909 N. 12

MICHELANGELO CARDUCCI

PITTORE NORCINO DEL XVI SECOLO.

A Norcia e nei dintorni si conservano ancora molte pitture murali e mobili, delle quali non si conoscono gli autori. Il che, naturalmente, non ha impedite le più fantastiche attribuzioni, ripetute, direi quasi, con voluttà, da tutti coloro i quali pretendono di scrivere d'arte senza la preparazione e la ponderazione necessarie.

È una mia vecchia opinione che a Norcia e, in genere, nel vasto territorio conosciuto col nome di *Montagna di Spoleto*, nei secoli XV e XVI, siano fiorite varie scuole pittoriche di notevole importanza; e la mia opinione è venuta, man mano, trovando la più esplicita conferma in opere e documenti che si scoprono ogni giorno. Ed anche maggiore, io penso, tale conferma si avrebbe, se fosse dato di esplorare con diligenza quella abbandonata parte della Regione umbra: abbandonata dagli studiosi, ma non, purtroppo, dai depredatori del patrimonio artistico e archeologico nazionale!

Sono molti anni (vedi: *La Giovane Umbria*, periodico spoletino, 1 gennaio 1899), detti un saggio di questi miei studî, rivelando una vera dinastia di pittori umbri, gli *Angelucci da Merale*, a tutti, fino allora, sconosciuti; poichè lo stesso Guardabassi ignorò quasi completamente la loro esistenza, e di uno di essi registrò il cognome in maniera così errata, da renderlo irriconoscibile.

Oggi è un altro pittore del quale, con questa breve nota, intendo dar conto; pittore anch'esso quasi sconosciuto nella storia dell'arte, e completamente dimenticato nella sua stessa patria.

MICHELANGELO CARDUCCI - La risurrezione di Lazzaro (1560).
Norcia - Chiesa di S. Benedetto.
(Fot. Cesare Lalli - Norcia).

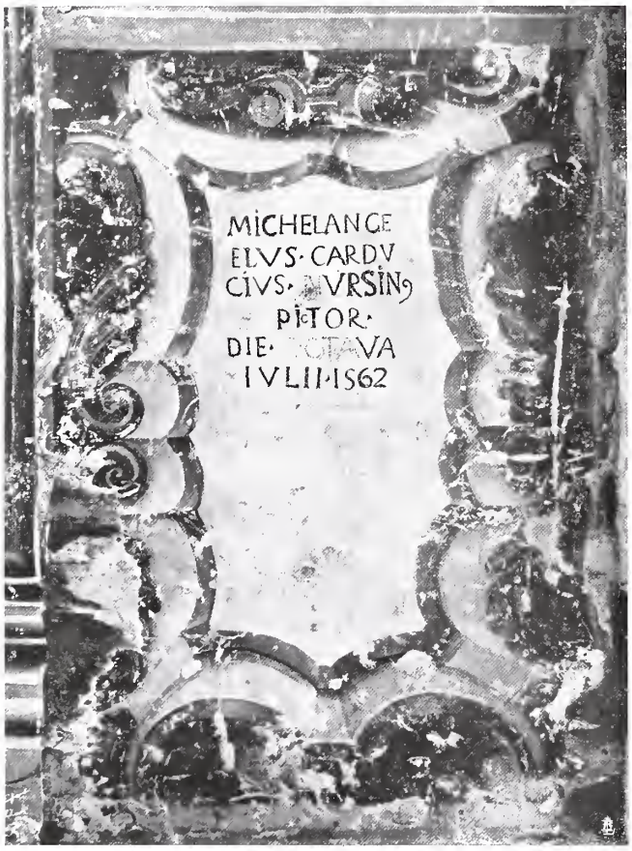
A Norcia, nella chiesa di San Benedetto, sopra il secondo altare a sinistra, si vede un grande dipinto in tavola rappresentante la risurrezione di Lazzaro. " La costui figura „, dice il Patrizi-Forti nelle sue *Memorie storiche della città di Norcia* (Norcia, Micocci, 1869, pag. 463-64), descrivendo il quadro ricordato di sopra " la costui figura per metà fuori del sepolcro è maestrevolmente disegnata e colorita, talchè pare scorgere veramente l'uomo già da quattro giorni sotterra. Nè minore nel merito artistico si mostra la figura del Divin Redentore, che levata la destra, lampeggiante nel volto d'indicibile soavità ebbe or ora intimato a Lazzaro di uscir fuori. Sono nel quadro moltissime figure di gente che si è raccolta e stipata per trovarsi presente al grande miracolo, e tutte in atto naturalissimo esprimono la curiosità e l'altissima maraviglia. Nè men naturale è l'espressione che l'artista dar volle alle persone più vicine al sepolcro e massimamente a que' due uomini che soccorrono l'uscita di Lazzaro; imperciocchè rassembrino prese da nausea pel cattivo odor del cadavere. Ma poichè alla sinistra del quadro son poste due figure in abiti ben distinti da tutte le altre in attitudine di osservatori indifferenti, credesi che in quelle ritratti sieno il committente del quadro ed il suo autore. Nel fondo, a graduata distanza veggonsi sezioni di tempî e di altri edificî e di persone che da tutte parti concorrono, ed alcune che per curiosità, se non per timidezza, ascese sono su' piedistalli delle colonne „.

Secondo il buon Patrizi-Forti, dunque, in questa tavola da altare avremmo, non solo la risurrezione di Lazzaro, immaginata ed espressa con vigoria di disegno e di colorito, ma ci sarebbero stati conservati anche i ritratti del *Committente* e del *Pittore*. Ma, chi furono costoro?

Per il primo non è difficile pensare ad un personaggio dell'antica famiglia Tebaldeschi-Argentieri, come lo prova la seguente iscrizione marmorea, esistente nel pilastro destro dell'altare su cui si vede la tavola. Essa, infatti, dice testualmente così, nel suo brutto ed errato latino:

D. O. M.
PRIORATUS ET RECTORATUS ECCLESIAE
DIRUTAE S. APOLLINARIS DE IUREPATRON.
FAMILIAE TEBADESCHI ARGENTIERI INSTIT.
PER Q. IO: THEBALDESCHI IN TEST° DIE 5 OTTOB.
1591 ROG. THOMAE QUARANTOTTI, ET PER
Q. R. D. CARL. ANT. MORICONI IN INSTR° ROG.
Q. STEPH. BERARDELLI DIE 9 IUL. 1670 AUCT.
ILLMI D. EPI DELEG. A S. CONG. CONCIL.
ET DE CONSU PATRONOR. AC RMI P. ABB. GNLIS
COELESTIN FUERE TRANSLAT: AD HANC CAPP.
ELL. S. LAZARI PARITER DE IUREPATR. D° FAMIL.
CUM OBLIGAT: MANUTENENDI ALTARE ET
UNIUS MISSAE IN FEST. TITUL. ANNO D. 1782.

E, in verità, se l'altare di S. Lazzaro era, come asserisce l'iscrizione marmorea, di ginspatronato della famiglia Te-



SPELLO - Chiesa della Misericordia.
Cartella in cui è la firma di MICHELANGELO CARDUCCI NORCINO.
(Fot. R. Laurentini - Foligno).

baldeschi-Argentieri, il quadro non poteva averlo commesso che persona di quella famiglia.

Quanto al pittore, la cosa pareva che dovesse correre anche più liscia. Nell'angolo, in basso, a sinistra del quadro, si legge, ancora chiarissimo, questo ricordo:

Anno dnij. M.CCCCC.LX.
M. A. C. N. faciebat.

Dunque, nell'anno 1560, venne dipinta quella pala rappresentante la risurrezione di Lazzaro, da un pittore il cui nome si nasconde sotto le iniziali *M. A. C*, e la cui patria molto probabilmente fu Norcia, come lascia supporre la quarta iniziale *N*. Nessuna memoria, però, come ho detto, si aveva in Norcia di un pittore norcino, di quel tempo, e, più ancora, di un pittore le cui iniziali corrispondessero a quelle dipinte nel quadro. Lo stesso Patrizi-Forti che, in nota, nella pagina citata di sopra, riporta la scritta del quadro, ne ricava soltanto che esso fu dipinto nel secolo XVI. Ma, intorno all'autore e al suo luogo di origine, non ci dà nemmeno il magro conforto di una qualsiasi congettura.

Io non pensavo quasi più a questo curioso problema, quando, un giorno, sfogliando il libro, contrassegnato con la lettera B, del Sagrestanato della S.ma Icone, che si conserva nell'Archivio Capitolare del Duomo di Spoleto, fui colpito dalle note di alcuni pagamenti fatti a un *maestro Micchelangelo pittore*, che aveva avuto incarico di adornare la volta della cappella della S.ma Icone, nello stesso Duomo di Spoleto. E i pagamenti erano avvenuti nel 1555-56. Il Michelangelo della cappella di Spoleto non era, di certo, il gigante della cappella Sistina, già morto da più di un anno; e i resti della decorazione pittorica, che ancora esistono nella antica cappella della Icone nel Duomo di Spoleto, da me esaminati accuratamente, mi fecero nascere il sospetto che avessero una parentela con il quadro di Norcia del 1560. E, ad avvalorare il sospetto, si aggiunse l'osservazione che, scomponendo il nome proprio *Michelangelo*, ne venivano fuori due altri nomi proprî: *Michele* ed *Angelo*, i quali avevano, precisamente, le rispettive iniziali, identiche alle due prime segnate nella tavola nursina. La terza iniziale della tavola, certamente, doveva indicarci il cognome di questo non volgare artefice.

Allora, mi ricordai che un Michelangelo Carducci aveva dipinto a Spello nella chiesa della Misericordia, ed era citato dal Guardabassi. Il Guardabassi però, data la descrizione delle pitture, si limitò a dire che vi è, in esse, notato l'anno 1562 e la scritta *Michelangelus Carducius.... pictor*. Dunque *M*ichele *A*ngelo *C*arducci *N*orcino, poteva ben essere, quattro anni dopo i dipinti di Spoleto e due anni prima di quelli di Spello, l'ignoto artefice della tavola conservata anche oggi nella chiesa di S. Benedetto di Norcia.

Senonchè, recatami a mano la eccellente monografia su *Le opere d'arte di Spello* del ch. Prof. Giulio Urbini, pubblicata nell'*Archivio storico dell'Arte*, Serie sec., A. III, fasc. I (1897), sembrò che tutta la mia faticosa induzione andasse completamente a monte. Infatti, il ch. Urbini asseriva, a pag. 25 della citata monografia, che il pittore Michelangelo Carducci potè essere Spellano " *poichè nel 1595 morì il P. Francesco Carducci, pur di Spello, e una famiglia di questo cognome* " *al colle Carduccio* „ *è ricordata da parecchi* „.

Se Michelangelo Carducci, le cui iniziali corrispondevano così bene con la scritta della tavola di Norcia, e che, anche per ragione di tempo e di arte, poteva essere tutt'uno col pittore di Spoleto, di Norcia e di Spello, era veramente Spellano, quale spiegazione mai poteva darsi all'ultima delle iniziali segnate nella tavola di Norcia, a quella *N*, che sembrava dicesse tanto chiaramente *Nursinus?*

Volli recarmi a Spello per studiare da vicino i caratteri stilistici delle pitture del Carducci osistenti nell'antica chiesuola della Misericordia. Trovai, purtroppo, questa chiesuola tutta piena di ingombri e di legna da ardere; ma nella parete a destra di chi entra, vedesi ancora una grande nicchia " ov'è dipinto il calvario coi tre crocifissi nel centro, e allato al Redentore due angeli che ne raccolgono il sangue; in basso, avanti a un gruppo d'armati la Madonna svenuta e assistita dalle Marie; a sinistra

S. Giovanni e due altre figure; a destra due vecchi. La nicchia ha esternamente una ricca decorazione: ne' triangoli dell'archivolto, a sinistra la Carità, a destra la Fede; nei pilastrini, in alto la figura d'un vecchio, in basso, a sinistra l'Annunciazione, sott'a cui una cartella con la data 1562; a destra la Madonna della Misericordia e sotto, in un'altra cartella, il nome del pittore Michelangelo Carducci „..... (URBINI, *Op. cit.*, pag. 25).

Volto uno sguardo alle cartelle, dopo esaminato il dipinto, presto mi accorsi che esse contenevano ben altro e ben più di quello che avevano notato e l'Urbini e il Guardabassi.

La prima, a sinistra, poco importante per noi, ma che giova riprodurre, dice esattamente così: CONFRATERNITAS | MISERICORDIE | MORICONO | LENCIO | CAMERARIO | PROCVRANTE | SVB ANNO | DNI | 1562.

La seconda, che risolve completamente, e a favore della mia primitiva congettura, la questione della patria del pittore Carducci, dice precisamente così: MICHELANGE | ELVS · CARDV | CIVS · NVRSIN? | PICTOR | DIE · OCTAVA —IVLII · 1562.

Questa iscrizione, dunque, ci insegna chiaramente che *il giorno 8 Luglio 1562, il pittore Michelangelo Carducci Norcino* poneva termine a quel dipinto. Che la terza parola di questa scritta, segnata alla fine della terza riga, benchè manchi della iniziale, quasi interamente svanita, ed abbia la terminazione abbreviata, debba leggersi NURSINUS e non altrimenti, nessuno, di certo, vorrà negare, perchè è impossibile una lettera diversa, e perchè, dopo il riscontro della tavola di Norcia, ogni altra interpretazione va esclusa.

SPELLO – Frammento della decorazione pittorica eseguita da MICHELANGELO CARDUCCI nella antica cappella della Icone.
(Fot. E. Mansueti - Spoleto).

Che, poi, la famiglia Carducci abbia esistito in Norcia non vi ha dubbio. L'egregio cav. Paris Vincenzo, da me pregato di fare qualche ricerca in proposito, mi assicura che Egidio Mocavino nell'*Antisatira alla Satira de' poco informati della città di Norcia*, stampata in Foligno per Agostino Alterii nel 1631, ricorda un Carducci Podestà di Fermo. Anche il Ciucci che scrisse alcune memorie di Norcia nel XVII secolo, a pag. 124, in un manoscritto, conservato da quel Comune, dice: " Entrano ancor qui i ricchi mercanti Cianconi, i Casolini, i *Carducci* „ ecc. Ma, ben più decisivo è questo ricordo, favoritomi dallo stesso cav. Paris, e che io ho potuto anche riscontrare nell'originale. Nel più antico libro battesimale che si conserva nell'Archivio capitolare del Duomo di Norcia, e che va dal 1563 al 1584, in data 12 dicembre di quest'ultimo anno, è scritto: *D. Pamphilo battezò Miccal Angelo figlio di M.° Agostino Carducci. La madre Catherina. Comare la Mamana.*

Ventidue anni dopo l'esecuzione delle pitture di Spello, dunque, e ventiquattro dalla tavola di S. Benedetto, nasceva in Norcia un Carducci, cui si imponeva il nome di Michelangelo. Sarebbe un concedere troppo al caso, se la imposizione di questo nome non si volesse ritenere come un postumo, onorevole ricordo del pittore norcino, morto, forse, in quel torno di tempo; ricordo voluto da parenti affettuosi. E il vedere che il padre del neonato è chiamato *Maestro*, può indurci a pensare che, anche in questa famiglia, come in quella degli Angelucci, degli Sparapane e, forse, di altre, l'esercizio dell'arte pittorica fosse una domestica tradizione. Nè sarebbe cosa troppo temeraria, credo, supporre che questo *Maestro Agostino* fosse da identificare, appunto, con quel *Maestro Agostino pittore di Norcia*, che, nella seconda metà del XVI, e forse, anzi, verso la fine di quel secolo, dipingeva in S. Maria di Macereto, in quel di Visso (vedi: FUMI L., *L'Archivio della città di Visso*, Roma, Battarelli, 1901, pag. XXVIII).

Abbozzata così la personalità di Michelangelo Carducci da Norcia, dovrei, ora, intrattenere i lettori intorno al suo valore artistico; ma è ancora talmente esiguo il materiale che di lui si conosce, da non potersi arrischiare un giudizio qualsiasi. Ad ogni modo, tenuto conto del tempo in che fioriva il Carducci, seconda metà del XVI secolo, e ben considerati i tre saggi, a noi noti, della sua arte, si dovrebbe asserire che il suo valore fu modesto. Nella tavola di Norcia si scoprono facilmente, qua e là, così nel disegno come nel colorito e nel sentimento di alcune figure, le buone tradizioni del Cinquecento, malgrado l'affastellamento della composizione e la ricerca dell'effetto scenico. A Spello, invece, vorrebbe assurgere ad una grandiosità tragica, non senza riuscire ad impressionare il riguardante per mezzo di un disegno largamente espresso e che vorrebbe quasi essere *michelangiolesco*, nel comune senso della parola. Delle pitture di Spoleto, quasi nulla si può dire, poichè rimane troppo poco di quella che dovette essere una ricca e, per il tempo, gradevole decorazione. Le figure sono corrette, dipinte alla brava e, nell'insieme, molto lontane dal carattere di forza che, in parte, a cagione forse del soggetto, hanno quelle più tarde di Spello.

Certamente, l'attività artistica di Michelangelo Carducci deve essere cominciata nella prima metà del Cinquecento, e deve egli aver raggiunto un certo grado di

perfezione o, almeno, una incontrastata fama, se, nel 1555, potè essere chiamato a decorare la cappella più insigne di quel Duomo di Spoleto, dove, un secolo prima, aveva eseguiti i suoi mirabili freschi, ancora esistenti, Fra Filippo Lippi. E se, col tempo, si avrà la fortuna di potere additare qualche opera delle prime maniere del Carducci, a me sembra di dover ritenere che si vedrà di lui qualche dipinto notevole, non solo, ma tale che ci dia lume intorno alle origini di questo pittore, di cui non senza un sentimento di melanconia è da notare che ogni memoria, ogni ricordo era perito financo nella sua terra nativa. A questo, di certo, ha contribuito l'esagerata idolatria dell'antichità e della perfezione artistica, per le quali si dispregiarono gli artefici della prima decadenza, quasichè, anch'essi, non fossero genuina espressione dei loro tempi, quasichè di loro non ci rimanessero bene spesso, se non quadri di alto valore artistico, almeno decorazioni sapienti e vivaci, che dobbiamo ammirare senza che possiamo nemmeno immaginare a chi si debbano quei lavori. Ma anche a questa lacuna, prima o poi, si dovrà pensare, risollevando il velo che i nostri padri lasciarono cadere sopra tanti uomini e tante opere d'arte della seconda metà del Cinquecento, meritevoli sempre, non fosse altro, della considerazione dello storico.

Ed ora che Michelangelo Carducci è stato restituito alla sua patria, al suo tempo e, in parte almeno, alle sue opere, io non dubito che si troveranno altre notizie, altri elementi di fatto, finora inavvertiti, con i quali si potrà completarne la notevole figura; la quale dovrà, pur essa, avere il suo posto, e non l'ultimo, in un libro di là da venire, intitolato e non vanamente: *Storia dell'Arte umbra.*

GIUSEPPE SORDINI.

DOCUMENTI

riguardanti la decorazione pittorica della Cappella della S.ma Icone nel Duomo di Spoleto, eseguita da *Maestro Michelangelo* negli anni 1555-56.

SAGRESTANATO DELLA S.MA ICONA, libro contrassegnato con la lettera B (*Archivio Capitolare* del Duomo di Spoleto).

Anni 1555-56.

A carte 128, r. — A di 4 de Dicembre vendemmo a *m.º micchelangelo pittore* dui coppe de grano per 21 carlini la coppa montò fiorini sei et bol. dudici.

A carte 130, r. — Imprimis adi 8 de Magio per commissione de ms. hercole pagammo un lulio per comprare certe corde per far lo ponte per penger la cappella della cona.

Item pagammo a cervelletta computatici la posta de sopra per più corde ecc.

Item a di 20 de lullo pagammo a m.º ciampichitto per chiodi e bolle.

A carte 130, r. — Item a di 25 del detto (Agosto) per commissione del capitolo pagammo a *mastro Micchelangelo pittore* uno scudo.

Item a di 5 de septembre hebbe el sopraddetto *micchelangelo* dui scudi d'oro quali li pagammo per commissione del capitolo.

Item a di 12 de octobre pagammo a m.º mattheo lombardo per racconciare il tetto sopra la cappella della cona ruinato dalla saetta bol. vinti.

A carte 131, r. — Item adi primo de Dicembre per commissione de ms. Fabio pagammo a *m.º Micchalangelo pittore* fiorini tre.

Item a di 4 del detto pagammo al sopraddetto *m.º micchalangelo* fiorini sei et bol. dudici che hebbe in tanto grano.

A carte 131, r. — Item a dí 18 de gennaro pagammo a *m.º Micchalangelo pittore* tre scudi d'oro quali li dette a Gabinio.

Item pagammo a *m.º micchalangelo pittore* a di 9 de marzo fiorini cinque et bol. trentuno quali li pagò a Gabinio per tanto vino pigliato da lui.

Item a di detto hebbe el sopradetto *micchalangelo* per *resto el ultimo pagamento* delli 30 fiorini li era obligata la Sagrestia, fiorini uno et baiocchi vintuno et quatrini dui.

LE RELAZIONI TRA LA MINIATURA E LA PITTURA BOLOGNESE NEL TRECENTO.

Uno dei compiti più urgenti della storia dell'arte è chiarire la relazione tra la pittura e la miniatura dell'evo medio, circa la quale relazione si sono sentite già troppe ipotesi, che non si basano su ricerche analitiche. Nell'opinione pubblica della storia dell'arte si diffonde sempre più una tendenza che vorrebbe privare la pittura medioevale della capacità di trovare in se stessa i fattori del suo progresso e che fa derivare dalla miniatura i maestri precursori della pittura trecentista e il nuovo stile in genere, che andava formandosi. A Berlino, tra quattro pareti, spunta l'idea che si potrebbe adattare benissimo anche all'arte la teoria darviniana della selezione della specie (1), come aveva a suo tempo tentato adattarla alla letteratura il fu direttore della " Revue des deux Mondes ", con successo non del tutto riconosciuto. Rimase vittima di questo scherzo, che si presentava come assioma a priori, la primitiva scuola romana (2) e senese (3), per la qual ultima ritennero sufficiente l'argomento che Duccio e Simone Martini si erano occupati anche di miniatura, mentre questa circostanza, in sè stessa, potrebbe dimostrare anche il contrario, cioè che fu la pittura a servire di norma alla miniatura nel nuovo stile.

Non venne risparmiato nemmeno Giotto (1). Fu detto che gli affreschi di questo non sono che miniature dipinte su muro e fu affermato, quale necessaria premessa di ciò, che egli, prima di dedicarsi all'affresco, si fosse occupato di miniatura; in questo modo vediamo seguito il metodo di Crowe e Cavalcaselle, i quali, per documentare in qualche modo la derivazione genetica della pittura umbra dalla miniatura locale, furono nolenti-volenti costretti ad attribuire ad Oderisio da Gubbio, senza nessun altro motivo, miniature di due codici (2). Con questo metodo si è giunti al punto di negare il contatto diretto tra la pittura trecentista di Siena e quella di Firenze, e di spiegare la loro relazione colla comune origine dalla miniatura (3).

Fra la miniatura e la pittura dei secoli XIII e XIV correvano, certo, molteplici relazioni. Però, fino a che non sarà scritta la storia della miniatura nelle singole regioni,

(1) O. WULFF: « Zur Stilbildung der Trecentomalerei ». *Repert f. Kunstw.*, XXVII, 250.
(2) Op. cit., p. 248.
(3) Op. cit., p. 96.

(1) Op. cit., p. 239, 245, 319.
(2) I. A. CROWE - G. B. CAVALCASELLE: « Gesch. d. ital. Malerei ». Deutsche Original-Ausgabe besorgt von MAX IORDAN. Leipzig, 1869-76. II, 351.
(3) WULFF: op. cit., p. 110.

non si potrà dare alle opinioni in proposito maggior peso di quello che potrebbero pretendere semplici supposizioni.

Eccezionale è la posizione in questo riguardo della scuola di miniatura di Bologna — una delle scuole più importanti nella storia della miniatura italiana e la più fiorente appunto nel dugento e nel trecento — perchè stanno a nostra disposizione le ricerche particolari, basantisi anche su documenti di archivio, del Malaguzzi (1), perchè si conoscono numerose (nella maggior parte firmate e datate) opere del più insigne rappresentante della scuola, cioè di Nicolò di Giacomo, e finalmente, perchè questa scuola, da bel principio, possiede caratteri così marcati che non riesce difficile la localizzazione delle sue opere.

I.

Bologna ebbe parte attivissima nell'italianizzare la miniatura bizantina, il che avvenne a datare dalla prima metà del secolo XIII. A noi pare proposito sterile il voler stabilire se abbia avuto maggior importanza nella formazione dello stile italiano nella miniatura Siena (2) o Napoli (3), o, come sostengono altri, l'Umbria. Con eguale diritto si potrebbe rivendicare il primato anche a Bologna, ma con ciò non sarebbe trovata ancora la giusta via, perchè, secondo che pensiamo noi, il nuovo stile andò formandosi man mano simultaneamente in più luoghi, nei centri maggiori cioè dell'attività miniaturistisca, e fornito già da principio di speciale colorito locale; il che però non significa che tra le singole scuole locali non si sia stato già da principio un fecondatore contatto. Simone Martini si reca a Napoli e influisce su quella scuola di miniatura, restando a sua volta influenzato dalla miniatura francese che fioriva nella città angioina. Oderisio da Gubbio va a Bologna, vi lavora a lungo, ma a noi pare cosa azzardata l'affermare, senza conoscere le sue opere, che egli abbia influito sulla miniatura di quella città al punto da trasformarne lo stile, o, peggio che sia stato il fondatore della scuola bolognese; da questo fatto si potrebbe egualmente conchiudere che fu Bologna a trasformarlo, tanto più che Oderisio vi trovò una scuola di miniatura, con modo di vedere artistico proprio, ben sviluppata e diffusa, la quale ebbe a fornire abbondantemente lo Studio.

I ricordi più antichi conosciuti della miniatura bolognese si attaccano ad un periodo di quella bizantina, in cui questa era satura di elementi longobardi e carolingi. Ma ben presto, verso la metà del secolo XIII, si presenta un influsso molto sensibile della miniatura francese su quella bolognese, influsso fin'ora non osservato, che diè l'impronta alla miniatura bolognese di tutta la seconda metà del dugento e che, in certo senso, si fece sentire ancora al principio del secolo seguente (4).

Quest'influsso si palesa in primo luogo nell'organismo della decorazione dei fogli e nei motivi ornamentali. Esaminiamo per esempio i fogli miniati del codice segnato VIII, 194 della Biblioteca Rossiana a Lainz-Wien, che è uno degli esempi più interessanti della miniatura bolognese nel sec. XIII e che potè esser miniato tra il 1260 e il 1270. L'ornamentazione della pagina si diparte dall'iniziale decorata di figure, dalla quale si svolge organicamente il fregio marginale: un sottile gambo vegetale che corre lungo tre lati del corpo scritto, e precisamente vicino ad esso a sinistra e lungo il lato superiore, un po' più discosto lungo quello inferiore, per lasciar posto alle figure umane e d'animali collocate sul gambo inferiore. I tre gambi avanzano dolcemente, il loro ritmo è dato da nodi fatti a mo' di corda, da foglie che spuntano qua e là dal gambo o da figure umane intercalate: tutto ciò è proprio della miniatura francese. I gambi s'incontrano ad angolo e le estremità libere finiscono in fiori stilizzati volti all'interno. Una variante più semplice di questo tipo d'ornamentazione vediamo sulle pagine del codice n. 16 miniato della R. Biblioteca di Stoccarda dove un gambo allungato dell'iniziale si trasforma in decorazione marginale formandone il gambo sinistro, e dove mostri — animali stilizzati — danno il passaggio al margine inferiore. Troviamo il modello di ambedue i tipi nella miniatura francese del secolo XIII, nella quale però l'ornamentazione marginale è generalmente meno naturalista che a Bologna essendo, la maggior parte, completamente stilizzata in conformità all'ornato figurale.

La miniatura bolognese assimila, alquanto più tardi, verso la fine del sec. XIII, anche un terzo tipo francese di decorazione, aggiungendo alle due estremità dell'ornamentazione marginale inferiore — che si sviluppa sempre più riccamente ed è adatta a tale sviluppo in seguito alla sua lontananza dal corpo scritto — medaglioni, con ornamenti, con scene o sole figure (cfr. il codice segnato Ms. E, I, 8 della Regia Biblioteca di Torino). Ancora più tardi, nel principio del secolo XIV, colloca, sempre su modello francese, lungo il margine inferiore, l'uno presso l'altro, diversi simili medaglioni [Cfr. gli Statuti della Comp. dei Merciai dell'a 1311 (Mus. Civ. di Bologna, N. 83), la Matricola della stessa comp. degli a. 1314 e 1328 (1 b. N. 84, 85); la Bibbia vaticana segn. vat. Cat. 20]; anzi, sul foglio IV della cosidetta Bibbia del Papa (Parigi, Biblioteca Nazionale, cod. lat. 18), vediamo simili medaglioni sovrapposti gli uni agli altri fra le due colonne del corpo scritto. Con questa pagina della bibbia di Parigi mostra analogie sorprendenti la miniatura a pag. 110a della bibbia segnata Ms. 18720 del British Museum (1), tanto nell'organismo dell'ornamentazione, quanto nelle singole figure, parecchie

(1) « I codici miniati di Nicolò di Giacomo da Bologna e della sua scuola in Bologna » (*Atti e mem. d. R. Deput. di stor. patr. p. la Romagna*, 1892). « La collezione dell'e miniature dell'Archivio di Stato di Bologna » (*Arch. storico dell'arte*, 1894). « La miniatura a Bologna » (*Arch. stor. ital.*, 1896). « Catalogo delle miniature e disegni posseduti dall'Archivio di Stato di Bologna » (*Atti e mem. d. R. Deput. di stor. patr. p. la Romagna*, 1898).

(2) Max Dvoràk: « Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento ». *Mittheilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung*. VI. Engänzungsband. Innsbruck, 1901. Pagg. 792-820.

(3) Wulff: *op. cit.*, p. 94.

(4) Cenno bibliografico sui miniatori e codici miniati francesi in Italia: S. Resta: « Indice del libro intitulato Parnaso de' Pittori in cui si contengono vari disegni originali ». Perugia, 1707. G. Pasini: « Codices manuscripti bibliothecae regii Taurensis Athenaei ». Torino, 1749. L. Cavedoni: « Descrizione di un libricino di divozione che appartenne a Madama Renea di Francia » (*Atti e mem. d. RR. Dep. di St. p. p. l. prov. modenesi e parmensi*, 1864). Andrea Caravita: « I codici o le arti a Montecassino ». Montecassino, 1869-71. Gius. Campori: « Notizie dei miniatori dei principi Estensi » (*Atti e mem. d. RR. dep. di St. p. p. le prov. modenesi e parmensi*, 1872). Carlo Morbio: « Francia ed Italia ossia i manoscritti francesi delle nostre biblioteche ». Milano, 1873. Pio Rejna: « Ricordi di codici francesi posseduti dagli Estensi. (Romania, II, 49—), Paris, 1873. Oderisio Piscicelli Taeggi: « Paleografia artistica di Monte Cassino ». Montecassino, 1876-77. « Le miniature nei codici di Monte Cassino ». *Ib.*, 1881. « La Paleografia artistica nei codici cassinensi. *Ib.*, 1884. I. W. Bradley: « Dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers, and copists ». London, 1887-89. Giulio Camus: « I codici francesi della R. Biblioteca Estense ». Modena, 1889. A. Cappelli: « La Biblioteca Estense nella prima metà del sec. XV » (*Giornale storico della letteratura italiana*, 1889). Gius. Mazzatinti: « Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia ». Forlì, 1890. Domenico Ciampoli: « I codici francesi della R. Biblioteca nazionale di S. Marco in Venezia ». Venezia, 1897. H. I. Hermann: « Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara » (*Ibuch d. Kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses*, 1900). P. Toesca: « *Liber Canonum* nella Valicelliana di Roma » (*L'Arte*, 1902). Eug. Müntz: « Les miniatures françaises dans les bibliothèques italiennes » (*La Bibliofilia*, 1902). — L'Archivio di Stato di Bologna conserva molti frammenti di codici miniati francesi, i quali si trovavano pure anticamente in quella città. È da notare ancora il fatto che vari codici miniati francesi, in parte d'origine provenzale, vennero copiati, non di rado per incarico dei bidelli dello Studio, da mani bolognesi.

(1) Ripr. in *Reproductions from illuminated manuscripts*. Ed. del British Museum. London, 1907. Series I, plate XLIII. (La miniatura è pubblicata come « Italian School, XIV cent. »)

delle quali son identiche alle figure analogamente poste nel foglio parigino, linea per linea, ciò che ci permette di identificare il miniatore della bibbia londinese in quello della bibbia del Papa. Ancora un altro tipo di decorazione schiettamente francese presenta il f. V[b] del corale segn. XI. H. 3 nella Bibl. Estense di Modena, nel quale sette scene racchiuse in quadrati, incorniciati in modo semplice, vengon collocate l'una sopra l'altra, in una stretta striscia verticale che corre parallela al corpo dello scritto.

Nella miniatura bolognese del principio del sec. XIV si manifesta anche un principio molto caratteristico di quella francese, — del quale troviamo il germe già nella miniatura carolinga e sassone-irlandese — cioè che nella rappresentazione di scene l'architettura interna, tra la quale esse si svolgono, serve loro nello stesso tempo anche d'incorniciatura. (Così p. e. a f. 4[a] dei Decretali segn. Ms. 280 del Collegio di Spagna di Bologna, a f. 103[a], 119,[a] 133.[b] 220[b] del Digesto segn. Ms. E, I, 8 della R. Biblioteca di Torino e nei Decretali segn. Cod. V, 71 dell'Archivio Capitolare del Duomo di Vercelli). Nell'applicazione di questo principio la miniatura bolognese non va tanto lontano quanto quella francese, la quale, in seguito al suo ottimo sentimento per la decorazione non di raro unisce organicamente questa cornice architettonica all'iniziale che rimane nella miniatura francese il punto di partenza per l'ornamentazione della pagina per tutto il secolo XIV.

Si serve la miniatura bolognese, in questo tempo, di vari motivi decorativi e ornamentali di quella francese, fra i più diffusi: per esempio, quello del drago o del serpente fantasticamente stilizzati ed intercalati nel gambo del fregio dell'iniziale o del margine, e quello delle foglie trilobate, delle foglie smerlate da una parte sola e dei palmetti, e quello formato da linee intrecciate nel modo più vario — motivo d'origine longobarda — e quello formato da uniforme quadratura e adoperato quale sfondo per scene e figure isolate. Quest'ultimo fu uno dei motivi più preferiti della miniatura ed in genere dell'arte bizantina (lo incontriamo su lavori d'intarsio, su smalti e su parti architettoniche ornamentali), che nella miniatura serviva soltanto per l'incorniciatura o anche come ornamento a sè, occupando alle volte persino mezza pagina, ma non applicato mai da essa quale sfondo alle figure. Se ne trovano le traccie del resto nella pittura del dugento: così per esempio nel gran Crocifisso del Duomo di Arezzo e in quello della Galleria di Perugia. Lo ritroviamo poi nella pittura del secolo XIV, tanto in quella senese, quanto in quella fiorentina; se ne servono Duccio e Giotto, ma non più a coprire lo spazio, bensì allo scopo opposto, cioè a definire uno spazio, come un arazzo, o tappeto, per il quale l'ornare non è che uno scopo secondario. Seguono la norma francese le iniziali nelle loro forme, come p. e. quella molto caratteristica della lettera I. Ed è di origine gallica pure l'uso dei fondi d'azzurro d'oltremare, decorati con rabeschi leggeri e posti colla biacca — uno dei segni più spiccati della miniatura bolognese —; fondi che nella miniatura francese sono adoperati principalmente nelle iniziali, e variamente con dei fondi di color mattone-chiaro.

L'influsso francese si fece sentire — è vero, ben meno marcatamente — anche nel formalismo delle figure. La fronte dei visi si allarga e si allunga; il naso si raccorcia; la bocca e le sopracciglia perdono il loro disegno marcato, e in seguito a ciò vien meno l'intensità nell'espressione psichica: la barba e i capelli vengono disegnati filiformemente. Il modellato è piatto; in molti casi rinuncia del tutto a voler destare illusione di spazio; tutto lo stile è eminentemente lineare. È notevole che i miniatori bolognesi della seconda metà del sec. XIII, seguendo la norma francese, si dilettano a metter spessissimo, nelle loro composizioni, animali (in preponderanza uccelli) come elemento decorativo, studiati dal vero, e con accuratezza che sorprende. Fu fecondo l'influsso della miniatura francese su quella bolognese anche per ciò che riguarda il colorito e la tecnica. I colori mattone-chiaro, roseo, azzurro d'oltremare, un grigio violaceo — colori caratteristici per la miniatura bolognese — troviamo già prima nella miniatura francese. Non di rado i miniatori bolognesi disegnano in penna neri e decisi i contorni di certe parti delle figure umane, così degli occhi e delle sopracciglia, del naso, della bocca, del taglio del viso, delle mani (Cfr. p. e. i Decretali segn. Ms. 280 del Collegio di Spagna di Bologna), ciò che era il modo di fare generale dei miniatori francesi.

Riconosciuto il fatto che la miniatura bolognese della seconda metà del sec. XIII era sotto tutela francese riuscirà facile il comprendere perchè a Dante sia venuto in mente di ricordare in quel passo tante volte citato del canto XI del Purgatorio, dopo aver fatto menzione di Oderisio — il quale è dimostrato esser presente a Bologna appunto in quell'epoca — e di Franco Bolognese, che a Parigi l'arte del minio è chiamata " alluminare ". Dobbiamo ricercare le traccie nella miniatura bolognese di questi due favoriti di Dante, conosciuti finora soltanto di nome, tra le opere sorte sotto l'influsso francese; non v'è motivo a supporre che le loro opere abbiano formato un'eccezione, sottraendosi all'influenza francese che dominava allora sulla miniatura bolognese.

II.

Alla fine del dugento l'influsso francese sulla miniatura bolognese era sì forte che v'era pericolo che questa dovesse ridursi ad un'ancella della miniatura francese, se non si avesse a tempo posto un argine al suo irrompere. Ciò successe al principio del sec. XIV, allorchè si sviluppò un nuovo stile nella miniatura di Bologna, caratterizzato principalmente da due circostanze: l'allontanamento dall'arte francese e l'avvicinamento all'epoca pura da contaminazioni barbare, quella bizantina, all'italizzazione della quale, ora, la miniatura bolognese contribuisce con tutte le sue forze. Il concetto della forma si trasforma in modo che, a questo riguardo, non rimane più traccia dell'antecedente francesismo; trasformazione tanto più facile, perchè la miniatura bolognese durante il periodo relativamente breve della soggezione gallica non dimenticò del tutto le tradizioni bizantine per ciò che riguarda la forma. Nel modellato delle figure ambisce ad un'effetto plastico; formando i tipi, interroga modelli bizantini intatti, non ancora carolingizzati, che tiene per norma anche nel disegno del drappeggio, con molte pieghe ad angolo e con quelle parallele in senso diagonale; fa procedere con sicurezza le ben marcate linee, le quali non si contorcono con affettazione come nella miniatura francese; tutte forme di origine bizantina, ma già italianizzate. Si rileva in loro un sentimento per il piacevole e l'armonia. Eziandio la composizione delle scene si diparte da esempi bizantini, ma gradatamente se ne emancipa. Le figure si muovono più liberamente, si preoccupano di una circostanza sola: dell'armonia; spirano maestà

come quelle più pure bizantine, ma in pari tempo sono piene di grazia e di quieta bellezza. La " Bibbia del Papa „ e la bibbia londinese — delle quali già parlammo più sopra — nonchè il Libro corale segnato XI, H, 3 della Biblioteca Estense a Modena (1) rappresentano a questo riguardo il massimo dell'evoluzione nella miniatura bolognese come in genere in quella italiana. Nei loro fogli miniati viene evitato tutto ciò che potrebbe disturbare il senso artistico italianizzato. Non vediamo più mostri umani dal becco d'uccello e dalla testa di rana, nè teste di frati sformate dal riso, nè gente armata combattere contro una lumaca impaurita, non vediamo più sul gambo inferiore del fregio marginale grasse figure nude stare capovolte, alle quali il loro compagno gigante fa un ischerzo poco decente — come nel summenzionato codice di Lainz-Wien o come nei Digesti segn. Ms. n. 285 del Collegio di Spagna di Bologna, — motivi provenienti dalla miniatura francese, rispettivamente da quella carolinga. Questi motivi e tipi non furono generati dall'epoca, ma da una razza, da quella cioè germano-franca che non potè fare a meno di elaborare nella sua civiltà cristiana le sue antiche concezioni pagane. Era una delle caratteristiche dell'epoca, è vero, il preferire l'allegorico e il simbolico; ma che non fu tale la lingua allegorica dell'arte e dello spirito italiano, lo dimostraron in primo luogo la pittura del trecento e Giotto.

Benchè la miniatura bolognese nel principio del secolo XIV modelli le figure plasticamente, neglige lo spazio che le circonda, in seguito al novello influsso bizantino. Le figure non sono veri elementi di spazio; alcune mosse contrapposte o alcuni tagli non rimediano alla incertezza di spazio, nel quale si muovono; esse son collocate spesso sulla nuda pergamena, senza alcuna indicazione di spazio, come aveva fatto, nei suoi periodi più puri, la miniatura bizantina. La miniatura bolognese, nel periodo precedente della sua evoluzione, si curava più dello spazio, benchè da questo, in seguito alle istruzioni dell'arte francese, abbia ottenuto profitto in primo luogo in senso decorativo.

L'intervento bizantino, per ciò che riguarda le forme, estirpò dalla miniatura bolognese per sempre l'elemento francese, ciò che non si potrebbe affermare circa l'ornamentazione. Al principio del sec. XIV il sistema generale della decorazione dei fogli è ancora francese, benchè questa si sviluppasse a modo proprio. Si può seguire passo per passo questo sviluppo. Il miniatore bolognese nel principio del trecento conserva ancora, seguendo la tradizione francese, il nesso organico fra l'ornamentazione marginale e la rappresentazione delle figure e scene; però non fa più partire dall'iniziale l'ornamentazione del margine. Dal gambo vegetale spuntano sempre più gruppi di foglie, e i nodi a mo' di corda poco a poco spariscono, trasformandosi in foglie degenerate. In Francia l'ornamentazione marginale perde sempre più il suo carattere vegetale, e nel sec. XIV non una volta dà l'impressione di una borchia di ferro battuto e stilizzato goticamente; a Bologna invece va sempre naturalizzandosi, si arricchisce di nuove foglie che si formano abbondanti, larghe e grasse. La miniatura francese elimina col tempo le figure dell'ornamentazione del margine, per non disturbare il suo sviluppo prettamente decorativo; quella bolognese, invece, conserva in tutto il sec. XIV l'abitudine di introdurvi qualche figura, anche nell'epoca in cui lavorava Nicolò di Giacomo, benchè allora il fregio marginale sia già tanto ricco di foglie che spuntano dal denso fogliame, tante volte, soltanto le teste delle figure intercalate. Contemporaneamente ha luogo la naturalizzazione dell'ornamentazione marginale anche nella miniatura di Siena; ma sarebbe falso voler scorgere in questo riguardo l'influenza senese nella miniatura di Bologna, dove questo processo è così logico e sviluppatosi gradatamente da sè stesso. Nella seconda metà del secolo XIV si moltiplicano lungo il gambo dell'ornamentazione marginale le grosse foglie in modo che questo, reso instabile, si restringe e si piega ondeggiando sotto il peso.

La formazione del tipo di ornamentazione marginale di andamento ondeggiante fu facilitata dalla circostanza che nella tarda miniatura bizantina troviamo un motivo simile: la fascia ondeggiante, di uniforme larghezza, stilizzata geometricamente, provvista agli orli di frangie sporgenti a mo' di foglie. Il fregio marginale, sviluppatosi così riccamente nella miniatura bolognese, deve alla miniatura francese il grande principio dell'organismo. Il modo di ornamentare dell'arte bizantina è in generale di carattere geometrico, il chè può attribuirsi a influsso orientale, principalmente assiro e arabo. La decorazione marginale della miniatura bizantina è continua in senso geometrico; quella invece della miniatura francese (e in seguito a questa quella bolognese) vive una vita organica. Se tagliamo una parte del fregio marginale bizantino, la troviamo completa, intera in se stessa; se facciamo altrettanto di un margine decorato bolognese, avremo una parte che in se stessa non ha senso e delle foglie di una pianta mutilata o la testa tagliata di una qualche figura intercalata.

Alcuni motivi decorativi francesi passarono anche nel sec. XIV, fino a Nicolò, ma si presentarono soltanto isolati, perchè la miniatura bolognese seppe formare motivi proprii nell'epoca del suo splendore. Così p. e. a più pagine del codice segnato V, 71 dell'Archivio Capitolare del duomo di Vercelli, a f. 246ª dai Decretali (inv. a. XII, 8) della Biblioteca del fondo S. Pietro (Stift. St. Peter) di Salzburg, a f. 6 di quelli (inv. V, 2, A, 2, 2) della Studienbibliothek nella stessa città, tutti circa della metà del secolo XIV) ritroviamo il già menzionato motivo di sfondo a quadratura. Ancora nell'opera di Nicolò troviamo quale sfondo un altro motivo ereditato dal repertorio ornamentale della miniatura francese — rabeschi, in oro, che si staccano da sfondo roseo, marrone o nero; — come a f. 118ᵇ del *Liber sextus decretalium* (1354) nella Biblioteca S. Pietro (inv. a. XII, 10) di Salzburg, a f. 3ª del *Seneca* della Biblioteca Universitaria di Innsbruck (Cod. N. 87), ed ai fogli esposti della Matricola degli Speziali e del Libro dei creditori del Monte dall'a. 1394 (Archivio di Stato di Bologna); rincontriamo lo stesso motivo ancora nella miniatura bolognese del sec. XV, come p. e. nella Matricola della Società delle Lodi della B. V. dall'a. 1422 e negli Statuti degli Anziani dall'a. 1430, ambedue esistenti ed esposti nel suddetto Archivio.

(Continua) TIBERIO GEREVICH. — Budapest.

(1) Le miniature di questo codice sono state fatte da tre diverse mani ed eseguite in diverse epoche. Fino alla pagina 184ª riscontriamo la maniera della quale parliamo di sopra. A pagina 184 *b* le iniziali miniate G e E, con le figure di un frate e di una monaca che si salutano affettuosamente, si devono ad un miniatore che lavorava circa una trentina d'anni più tardi (cioè verso il 1335), il quale apparteneva ad uno dei gruppi di miniatori che precedevano immediatamente Nicolò di Giacomo. Le miniature dalla pag. 187ª son lavori d'un miniatore presso a poco contemporaneo al precedente, miniatore che imitava, un po' rozzamente, la maniera e copiava alcune delle figure del precedente.

ANDREA DI GIUSTO - Scene della « Leggenda dei Santi Giuliano e Nicola ».

DIPINTI ITALIANI DI RECENTE ACQUISTATI DAL " KAISER FRIEDERICH MUSEUM „ IN BERLINO.

La pinacoteca del " Kaiser Friedrich Museum „ a Berlino ebbe in questi ultimi tempi un'importante perfezionamento. I dipinti del trecento e del quattrocento, sin'ora esposti insieme, furono divisi così da formare due reparti. L'uno accoglie ora le tavole e tavolette simili a miniature dei senesi Duccio, Memmi, Martini e Lorenzetti, del fiorentino Gaddi, dell'umbro Allegretto Nuzi messi in luce favorevole, mentre una sala parata di verde smorzato e illuminata dall'alto riunisce le pale e predelle quattrocentesche cogli intonati rilievi in stucco di Alberto di Arnoldo e Jacopo della Quercia in un insieme armonioso, in cui le statue di legno grandi al vero della *Salutazione Angelica*, la *Madonna* seduta in stucco e il suo contrapposto, una *Giustizia*, formano come la nota bassa.

La collezione di pitture del quattrocento, già per sè molto significante nelle diverse rappresentazioni, si accrebbe nel corso dell'anno mediante fortunati acquisti. Tra queste una tavoletta del collaboratore di Masaccio, Andrea di Giusto, fu particolarmente bene accolta perchè risultò essere la terza tavola, sin'ora mancante, della predella facente parte della Sala pisana di Masaccio. Mentre gli altri due frammenti, l'*Adorazione dei Magi* e il *Martirio di S. Pietro* e del *Battista*, giunti a Berlino nel 1880 da palazzo Capponi, sono opere genuine di Masaccio, questa, come Hadeln bene avvertì, (Notizie di ufficio XXX, I) è invece del suddetto aiuto del Maestro che lavorò parecchi anni nella bottega di lui.

Secondo il Vasari, essa rappresenta scene della leggenda dei santi Giuliano e Nicola. A sinistra Giuliano, credendo punire la moglie infedele e l'adultero, uccide i propri genitori. La parte centrale mostra in commovente semplicità e stilistica brevità la scoperta del tremendo errore. A destra vedesi S. Nicolò che benefica le tre povere fanciulle senza dote.

A frate Giovanni da Fiesole si attribuisce una parte

FRA GIOVANNI DA FIESOLE - I funerali di S. Francesco.

di predella con il lamento sulla salma di San Francesco. Crowe e Cavalcaselle la videro già nella raccolta Fuller Maitland e prima in quella Farrer. Per

BENOZZO GOZZOLI - Il miracolo di S. Zenobio.

ora non si sa nulla della sua pertinenza ad una pala più grande; la composizione richiama il ben noto affresco di Giotto in Santa Croce ma la scena è qui più ampia. Nella sua solennità il lamento intorno al morto fratello dei fiori e degli augelli è pieno di sentimento, di rara devozione e di sovrumana pietà. La severità della piazza del convento non è resa mondana dalla presenza di dame e di cavalieri come nelle esequie di S. Lodovico dipinte dal Bonfigli in Perugia; soltanto due spettatori, probabilmente coloro che ordinarono il quadro, sono presenti a queste esequie. Diversamente da molte tavole dell'Angelico in cui la vivacità del colore predomina, qui le tonache dei frati ci dànno una tinta tranquilla interrotta solo dal panno giallo rossiccio su la salma, dalle vesti rosse, azzurre e verdi del vescovo inginocchiato e dei secolari, nonchè dallo stendardo verde. Fanno contrasto le tegole del tetto e il cielo di un tenero azzurro.

Un'altra tavola è del discepolo e collaboratore dell'Angelico in Orvieto e Roma, di Benozzo Gozzoli, l'episodico frescatore della Toscana quattrocentesca, del suo paesaggio punteggiato di cipressi e della sua società dai vivaci costumi. Poche delle sue predelle ci pervennero: l'una, nota nella letteratura d'arte come *Il Miracolo di S. Zanobi*, ornava già la raccolta Kann; la si disse prima di Masaccio poi del Pesellino, ma è invece indubbiamente un buon lavoro di Benozzo che dipinse il quadro di altare di cui questa tavola fa parte per la Confraternita della Purificazione in Firenze nel 1461-62. L'immagine principale, la *Vergine con Santi*, entrò nella National Gallery a Londra nel 1855; un altro frammento, *S. Domenico che risana un ragazzo*, andò a Brera e finalmente un ultimo pezzo trovasi nella Galleria di Windsor Castle. Il contratto fra la Confraternita e il pittore portava l'obbligo che anche le predelle fossero di mano di lui, onde esse non sono per nulla inferiori al quadro stesso e anzi sotto molti rapporti gli sono superiori.

Di pitture della rinascenza avanzata non abbonda la pinacoteca di Berlino: con tanto maggior piacere si salutò l'arrivo di un'opera così tarda come *I giuocatori di scacchi*, la quale si può datare intorno ad un'epoca fra il XVI e il XVII secolo, senza che se ne conosca l'autore. Il tavolo a cui siedono i due giovani uomini immersi nel giuoco, dalle belle teste piene di carattere, è ricoperto da un tappeto orientale e lo sfondo figura una tappezzeria a colori e a righe. Un cagnolino vispo fissa lo spettatore con occhi espressivi. L'efficacia e la fedeltà con cui sono rese le persone provano che trattasi di ritratti. *I giuocatori di scacchi* di Paris Bordone nella nostra galleria si ponno degnamente contrapporre a tale opera, ma mentre in quella eseguita circa cinquant'anni prima il giuoco, il luogo e la messa in scena non sono che pretesti alla posa di due ragguardevoli veneziani nella loro villeggiatura, i nostri due giovani si assorbono nella partita senza preoccuparsi

Ignoto seicentista (Italia Settentrionale) - I giocatori di scacchi.

del mondo esteriore. Lo svolgimento del giuoco ci sta dinanzi: ecco il più debole spinge avanti dubbioso il suo re. Il quadro dà prova di un perfetto soggettivismo a cui solo un artista di valore poteva cimentarsi. Non il soggetto soltanto ma anche il modo come è trattato ne

FRANCESCO ZUCCARELLI - Paesaggio con figure.

rivela l'origine veneziana. Il Bode sospetta si tratti di un possibile seguace di G. B. Morone, il quale unisce alla esattezza di uno dei dipintori olandesi di piccoli quadri nel rendere i particolari, la semplice severità e l'oggettività nella rappresentazione dei personaggi, proprie di quel degno seguace dei grandi veneziani.

Il numero dei seicentisti, rari nel commercio, venne felicemente aumentato da un paesaggio di montagna selvatico e frastagliato di Salvator Rosa il cui sentimento si manifesta pure nelle figure. Le alte piante che si aggrovigliano e il colorito ci fanno pensare al *Pietro Martire* di Tiziano. Lo stile dei veneziani, per quanto sappiamo, era specialmente gustato dall' artista napoletano. Il quadro mostra pure una prossima parentela con il *S. Paolo eremita* di Brera ed avrebbe potuto esser dipinto nella stessa epoca, circa il 1550. Entrambe le pitture hanno il medesimo sfondo di paesaggio reso però nel primo troppo fantastico dall'insieme delle luci.

La nuova sala quattrocentesca del « Kaiser Friederich Museum » a Berlino.

Sembra riferirsi a simili paesaggi l'ispirata lettera del pittore scritta al suo amico fiorentino Ricciardi dopo compiuto il viaggio attraverso gli Apennini (13 maggio 1662). " Vi posso giurare che sono assai più belle le tinte d'una di quelle montagne che quanto ho veduto fra tutto cotesto cielo di Toscana. La vostra Verrucola (quale io stimavo di qualche orridezza) per l'avvenire la chiamerò giardino in comparazione d'una delle trascorse Alpi. Ci trasportammo in Ancona ed in Sirolo, e nel ritorno in Assisi di più del viaggio; luoghi tutti di straordinario diletto per la pittura „.

Una ben diversa visione della natura troviamo in fine nel paesaggio recentemente comperato, e assai raro nelle gallerie nordiche, di Francesco Zuccarelli (1702-1708) uno dei migliori pittori di paese della metà del sec. XVIII. Egli studiò in Roma sotto al Morandi ma passò poi a Venezia dove trovò protettori i quali lo mandarono in Inghilterra: quivi si procacciò chiara fama e lasciò i suoi capolavori. ERNST DIAZ.

SU RICCARDO QUARTARARO.

Fino ad alcuni anni or sono questo artista era affatto ignoto, ed anche oggi ben poche notizie si hanno sulla sua attività, benchè si sia riconosciuto in lui il maggiore fra i pittori siciliani del Rinascimento. Si deve a ricerche del Di Marzo (1), di Gaetano Filangieri (2) e del Mauceri (3) qualche elemento per la sua biografia.

La prima volta che se ne ha ricordo è del 24 ottobre 1485, giorno in cui egli s'impegna a un gonfalone in legno per la confraternita di S. Elena in Corleone, opera che cedette, però, in gran parte, ad un altro artista, ritenendo soltanto la dipintura dell'icona. Il 6 novembre 1489 si obbliga a Guido di Caprona di Palermo per una icona da servire alla chiesa di S. Vito in Girgenti.

A Napoli lo si trova nel 1491, e il 5 ottobre di questo anno si scioglie da una convenzione che aveva stabilito con Costanzo de Moysis, veneto, col quale aveva dipinto in comune varie opere, a conto del Duca di Calabria. Per questa rottura, stabilivano di ripartirsi il lavoro di quattro icone già cominciate e destinate alla chiesa di S. Marcellino (una *Trasfigurazione*), al nobile Francesco Pastore, alla chiesa di San Giovanni a Mare e a quella della Trinità di Sessa. Di queste opere solo l'ultima fu condotta da Costanzo. Il 4 novembre, il Quartararo venne incaricato da Matteo Ferrillo, per la sua cappella in S. Maria la Nova, di una icona della stessa grandezza e simile a quella dell'altar maggiore di Monteoliveto (cioè probabilmente la tavola del Pintoricchio, ora alla Pinacoteca Nazionale), opera, la prima, consegnata ai 18 novembre del 1492. Il 9 e il 24 gennaio 1492 è ricompensato con 20 ducati in due volte, per una parte delle pitture eseguite nella camera del re in Castelnuovo. Il prezzo fu stabilito da Giovanni Giusto, Grandillo Verticano ed altri. Il 24 settembre 1492, d'innanzi a Pietrobono da Salerno, pittore, Nicolò de lo Perrino, pittore, Gabriele d'Oliveri, ferraio, Martino de Luca, pittore, stabilì, d'accordo con la moglie Antonella Siscorsa, non avendo prole, di mettere in comune i beni suoi e della consorte.

RICCARDO QUARTARARO - L'incoronazione della Vergine.
Palermo - Museo.

Il 4 settembre 1494 fu di nuovo a Palermo, e s'impegnò a tracciare il disegno del tetto del coro, a ventiquattro scompartimenti, nella chiesa di S. Caterina all'Olivella, opera che doveva essere eseguita da Bartolomeo di Francesco e dipinta da lui. A dì 27 agosto 1495 convenne con Aloisia o Luisa, vedova di Niccolò Settimo, per tre quadri (*Transito della Vergine, Natività* e *Adorazione de' Magi*), da servire a una nuova chiesa. In un documento del 12 gennaio 1496, in cui il Q. paga un'apoca di dieci tari al tesoriere del regno, è detto *habitator Panormi*: il 5 maggio 1498 gli vien commessa una tela con la *Vergine circondata da Santi*, per il convento di S. Francesco in Collesano; dal 1500 al 1501 eseguì alcuni quadri per il Duomo.

Le opere sue, giunte fino a noi, sono in numero ancor più ristretto delle notizie. Finora non si è andato che poco oltre l'elenco presentato dal Di Marzo e che comprende la *S. Cecilia* della terza cappella a destra nel Duomo di Palermo, i *Santi Giovanni e Giacomo* del Palazzo Torre-

(1) *Pittura in Palermo nel Rinascimento*, p. 157-202 (Atti Società siciliana Storia patria 1902); *L'Arte* a. VI f. 4°, p. 128.
(2) *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane* (Napoli, 1883-91), VI, 326.
(3) *Rass. Bibl. dell'arte italiana*, 1902 n. 10-12, p. 173; *Emporium*, 1903, II, 466-473.

muzza a Palermo, i *Santi Pietro e Paolo* (1494), del Museo di Palermo. Solo due altri quadri non citati dal Di Marzo sono in questo Museo attribuiti a lui: la *Vergine col Bambino e Santa Rosalia tra quattro Angeli*, e — con molti dubbî — l'*Incoronazione della Vergine*.

Il Di Marzo e altri studiosi vedono la partecipazione del Quartararo nell'affresco, ch'essi ritengono condotto da un fiammingo, nella Caserma di S. Trinità a Palermo. Il Mauceri, invece, lo crede opera esclusiva di un pittore fiammingo. Questo affresco è uno de' tanti complicati problemi che si presentano allo studioso della pittura quattrocentesca nell'Italia meridionale. A noi pare innegabile che esso sia opera di due e fors'anche di tre artisti, ma di richiami decisi al Quartararo non ne abbiamo trovati. I diversi caratteri che si confondono — ferraresi, fiamminghi, fiorentini.... — fanno pensare ad un artista indigeno di personalità indecisa.

RICCARDO QUARTARARO - S. Pietro e Paolo.
Palermo - Museo.

Conveniamo senz'altro col Mauceri nel negare al Quartararo i chiaroscuri della cappella di La Grua in S. Maria di Gesù, contrariamente a ciò che il Di Marzo sostiene.

Riccardo Quartararo, considerato nel pigro movimento della pittura siciliana del Rinascimento, o anche di quella meridionale in genere, apparisce senza dubbio notevole; ma collocato sul meraviglioso sfondo dell'arte che si svolgeva contemporaneamente alla sua in altre regioni d'Italia, s'impiccolisce straordinariamente. Quel suo fare che vorrebbe essere grandioso si riduce, per l'imperfezione dei mezzi adoperati, ad ampiezza ed a pesantezza di forme. Le sue figure virili, dalle grandi teste rudi, con i lineamenti rilevati fortemente, gravate da prolisse capellature e barbe, con occhi profondi, labbra tumide, dai corpi massicci coperti di vesti piegate agitatamente ma senza franchezza, appaiono alquanto volgari di tipo, grossolane, prive di vitalità intimamente significativa; ma rivelano, d'altra parte, una individualità artistica esuberante, irrequieta, ambiziosa e si fanno notare per la loro singolarità, per la ardente ricerca di carattere fisico e morale, per certa dolcezza che illumina, a volte, i visi. I tipi femminili sono assai allungati e tradiscono una insistente aspirazione di grazia, di distinzione muliebre, di candore e delicatezza sentimentale.

Nelle opere del Quartararo i toni sono vivi ma non han smalto, non trasparenza, non vibrazioni; la luce, crudemente dorata, irrompente in larghe masse, non è equilibrata e fusa alle ombre e, perciò, le figure difettano di rilievo; il disegno non ha morbidezza ed eleganza; il paese — costituito da lievissimo ondulamento di colline lontane tra cui si internano acque — è di scarsa importanza. Malgrado che la personalità dell'artista smani di mostrarsi, di affermarsi, essa non va esente, al pari di quella degli altri maestri del sud, da influenze estranee. Nella violenza delle tinte è un chiaro richiamo, per quanto vano, alle brillanti seduzioni del colorito veneziano che il Q. potè intravedere probabilmente nelle opere di Costanzo De Moysis; contatti con maestri fiamminghi han portato la meticolosità di segno del paese e di certi dettagli delle figure, benchè il tipo di queste resti essenzialmente siciliano; le sue figure di donne così allungate rievocano Filippino Lippi; con i pittori catalani molte rispondenze egli presenta che converrebbe fissare senza esagerazioni.

Finora del lungo soggiorno che Riccardo fece a Napoli, attrattovi probabilmente dallo splendore della corte aragonese, non era stato indicato vestigio alcuno. Soltanto parve a noi, studiando gli affreschi del chiostro dei S.S. Severino e Sossio a Napoli (1), di vedere in un riquadro la sua mano e in parecchi altri quella di un artista che aveva sentita la sua influenza.

Ma nella piccola chiesa di S. Giovanni a Mare, in una buia cappella, a destra dell'altar maggiore, si trova una grande tavola, la quale presenta in un paesaggio con basse colline e un corso d'acqua, tre S. Giovanni a grandezza umana e sopra, in un tondo costituito da testine d'angeli, la Vergine col Bambino. È sudicia e annerita ma pare immune da ritocchi. Le figure lunghe e magre, han carni dorate e fumose, visi ovali lumeggiati a lunghi e marcati tratti, panni mossi da lunghe e disordinate pieghe. I toni sono forti e cupi, in ispecial modo per l'annerimento. Il segno non sempre è corretto, specie nella costruzione alquanto debole delle figure, ma queste, pur non avendo un vero carattere e pur non essendo piacenti, son singolari e varie di atteggiamento e di espressione. Notevole la testa leonina del santo a destra.

Gli storici locali attribuiscono il quadro a un Silvestro Buono, il quale avrebbe condotte quasi tutte le opere di scuola napoletana che si trovano nelle chiese e nel Museo Nazionale di Napoli, benchè di lui non si abbia alcuna fondata notizia. Dal padre Michele Radogna (2) apprendiamo che, secondo gli Atti della Santa Visita eseguita nel 1701, sotto il Perellos, il dipinto aveva intorno cornici ed altri

(1) *L'Arte*, a. IX. In questo lavoro accennammo anche alla ipotesi che il pittore Costanzo de Moysis ch'ebbe rapporti col Quartararo si potesse identificare con un Costanzo medaglista e pittore, di cui è parola in un documento riportato dal Venturi ne *L'Arte* (1896, p. 374).

(2) *S. Giovanni a Mare* (Napoli, 1873), p. 56.

ornamenti di marmo, con le armi carrafesche e la scritta: *Patrono suo Bernardinus neapolitanus ordinis hierosolimitani aram dedicavit.*

Non solo per l'accenno del documento riportato dal Filangieri, ma anche per indiscutibili raffronti con le opere più sicure del Quartararo, crediamo si debba attribuire siffatta opera a questo artista. E pel confronto ci sembra assai conveniente la tavola coi *Santi Pietro e Paolo* nel Museo di Palermo. In entrambe v'è la ricerca del grandioso; i volti, di rude taglio, hanno espressione di dolce rapimento; le luci sono crudemente dorate, le carni fumose, le vesti tormentate da pieghe frequenti e profonde; le dita sono lunghe, nervose e illuminate per metà, il paesaggio è basso e variato da lievi elevazioni e da acque opache e risalta sur un cielo verdastro (1).

Due altre opere a Napoli richiamano vivamente il Quartararo, ma, dopo maturo esame, noi incliniamo a credere si debbano attribuire non a lui, sibbene ad un suo aiutante.

La prima è una gran tavola posta sull' altare della quinta cappella a sinistra in S. Gaetano. Su fondo d'oro è rappresentata la Vergine coperta di veste rosea e manto azzurro, seduta in trono, in atto di reggere tra le braccia il Bambino Gesù, vestito di una camiciuola rosea. A dritta è S. Paolo con la destra poggiata sulla spada nuda e a manca S. Pietro: entrambi avvolti in manti gialli. In alto, sur una fascia di nubi, è il Padre Eterno, con la testa cinta di un nimbo triangolare, adorato da due angeli. Questa parte superiore è quasi invisibile per l'annerimento, che toglie anche alquanto della fisonomia originale alle altre figure e parti del quadro. La costruzione è semplice ma arcaica, come il fondo aurato, e alquanto priva di libertà; il disegno non è nè franco, nè eletto; la modellazione spesso non è decisa.

La Vergine è gentile e mite; i Santi fieri di tipo e dolci di espressione; il Bambino infantile ma tozzo e col viso non bene scorciato. Vivaci sono i riflessi di luce dorata sulla manica verde-scuro della veste di S. Paolo, ma le singole tinte, come l'organismo coloristico, non han vita; il piegare è affastellato e vuoto. Per i duo Santi possono servire come termine di confronto la tavola con due Santi al Museo di Palermo e quella del principe Torremuzza; per la Vergine la *S. Cecilia* del Duomo di Palermo. Confrontando le due figure femminili si osservano quasi la stessa inclinazione della testa, il viso ovale assai allungato, lo sguardo raccolto, i capelli spartiti sulla fronte ricadenti in larghe treccie, in parte rialzate mollemente, in parte abbandonate sul collo e sul petto, le sopracciglia spesse e in lieve curva, il naso lungo, la bocca tumida, il mento rotondo e marcato, il collo sviluppato, formante quasi un sol piano col petto, le mani con dita come spezzate nelle nocche, sottili, rettangolari, piatte, nervose. Vi è, però, qualcosa di scolastico, un che d'impacciato, un raddolcimento dell'angolosità di segno del Quartararo che palesa uno scolaro.

L'altra — assai probabilmente della stessa mano della precedente — è una tavola nel Museo di S. Martino, ove è attribuita ai Donzelli toscani. Rappresenta la Vergine in trono, con in grembo il Bambino: ai lati è un Santo per parte; due angeli sono in alto, un terzo, innanzi al trono, spingo due giovani ad abbracciarsi; dal che si capisce che questa pittura è stata eseguita per una pace. È molto rovinata. Raffronti sicuri al Quartararo son dati dalla Vergine e dalla Santa che presentano caratteri comuni alla *S. Cecilia* di Palermo e dal Santo che richiama quelli del Museo di Palermo e della raccolta Torremuzza.

RICCARDO QUARTARARO - S. Cecilia.
Palermo - Cattedrale.
(Fot. Alinari).

Non sono queste le sole tracce della dimora di Riccardo Quartararo a Napoli. In altre opere napoletane la sua azione appare più o men viva, e sarebbe compito grato determinarne la piena efficacia.

LUIGI SERRA.

(1) Il quadro di Napoli, caduto per la rottura dei sostegni qualche anno fa, si vede ora, assai danneggiato, nella stessa cappella, appoggiato ad una parete.

ERRATA-CORRIGE.

Nell'articolo di Paul Kristeller su *Francesco Squarcione* ecc. sono incorsi alcuni errori — causa lo smarrimento delle bozze — che ci convien così correggere per desiderio dell'egregio autore, perchè alterano il senso delle frasi.

Nel fascicolo 10 (Ottobre n. s.) nella colonna 1ª, linea 6 dal fondo, in luogo di *sue opere* si legga *due opere*.

Nel fascicolo 11 (Novembre) pag. V, colonna 2ª, linea 7, va tolto la parola *soltanto* e, stessa colonna, linea 14 dalla fine, in luogo di *ove si lasciano*, leggasi: *ove lasciano* e, nella linea 9, pure dalla fine, in luogo di *ove si lascia l'ingerenza*, leggasi *un posto per una ingerenza*.

Nell' articolo della sig. I. Vavassour Elder, nel fascicolo di Ottobre n. s. incorsero, per la stessa ragione, alcuni errori.

Sotto la tavola fuori testo. Invece di *Certaldo, Chiesa di S. Leonardo* dev'essere: *Lucardo (Certaldo) Chiesa di S. Martino.*

Pagina 159 — sotto la riproduzione della tavola di Taddeo Gaddi dev'essere soppresso il punto d'interrogazione.

Pagina 160 — sotto il dettaglio (parte principale) del quadro a Santa Maria a Lungo Tuono, invece di *Scuola di Domenico di Duccio*, dev'essere *Scuola di Domenico Veneziano.*

Pagina 161. Invece di *S. Lucardo* dev'essere semplicemente *Lucardo.*

Pagina 162. La tavola di Bartolo di Fredi riprodotta non è quella di Mont'Oliveto di S. Gimignano, ma quella della Galleria di Siena menzionata nella medesima pagina.

L'ARCA VERONESE DEL DUOMO DI PARMA.

Non insisteremo sulla decadenza profonda della scultura figurativa e ornamentale in Italia dal secolo terzo al dodicesimo circa, decadenza che giunge ai limiti estremi verso la fine del secolo ottavo, durando in quello stato fino allo scorcio del secolo nono nel quale si manifestano deboli segni precursori di lontana resurrezione. Ricorderemo, soltanto per fissare le idee del lettore, le rade e barbare sculture italiche le quali movendo dal colosso bronzeo di Barletta, toccando l'urna dell'arcivescovo San Felice (705-723) in S. Apollinare in Classe a Ravenna, dov'è smarrito anche il senso della verticalità, e passando per le visioni paurose del battistero di Cividale (737), per il capitello figurato del Museo di Verona (800 c.) giungono alle torbide mostruosità decorative lombarde, palpitanti per altro di vita e di naturalismo rozzo sulle pareti rossastre delle chiese, sugli archivolti moltiplicati dei portali, sugli strani capitelli romanici nei quali, più che altrove, sembra avesse facile presa l'influenza straniera che traeva un largo contributo fantastico dalle figurazioni orientali, dalle sette gnostiche e forse, a quel che sembra, anche dalle saghe del nord. Venne già osservato che l'imperizia nella tecnica e quindi l'incapacità a cogliere l'espressione e le proporzioni esatte della figura umana e degli animali, non erano di freno a quegli inesperti scalpellatori, i quali anzi amavano sbizzarrirsi nelle più terrifiche e complicate fantasie, intenti solo ad eccitare impressioni durevoli e profonde nelle menti dei devoti. A questa incoscienza della propria incapacità dobbiamo le figurazioni mostruose di Milano, Lodi, Vezzolano, Bardone, Fornovo, Como, Legnano, Modena, Parma, Borgo San Donnino, Nonantola, Piacenza ecc. e, in modo tutto particolare, Cremona per rozza bestialità nelle immagini umane. Nonostante la decadenza formale il tecnicismo, considerato puramente come abilità meccanica di tagliare i marmi con franchezza, si era elevato ad un grado abbastanza notevole nei secoli XI e XII, specie nei luoghi dove poteva esercitarsi con frequenza, addestrando così l'occhio e la mano degli operai. Perciò vicino alle cave, o nelle città prossime a cave di pietre o di marmi atti allo scalpello, nacquero e fiorirono scuole di scultura o, quanto meno, accolte numerose di abili scalpellini. Verona non poteva fare eccezione alla regola, specialmente nei secoli dall'undecimo in avanti quando il suo *biancone* e il suo *mandorlato* si diffondevano per gran parte dell'Italia settentrionale. Pavimenti di chiese, porte, colonne, capitelli, cornici ricchissime, rivestimenti sontuosi si eseguivano in marmo rosso veronese; alle sculture figurative era qualche volta riservato il biancone. Parma, ad esempio, possiede nel Battistero un grande monumento coperto da cima a fondo di rosso veronese il quale trionfa nei gloriosi portali imbutiformi, i più belli e più ricchi dell'arte romanica di quel tempo (1196-1216 e oltre), nella grandiosa vasca pel battesimo ad immersione, enorme monolito ottagonale; nella graziosa tazza pel battesimo per aspersione, il più bel fonte che ci abbia trasmesso l'arte romanza nel secolo XIII. Sono invece di biancone le grandi lastre, scolpite, con la Primavera, Giano e i mesi dell'anno. Ma l'edificio e le sculture che l'adornano sono ormai così noti da non avere bisogno d'altra illustrazione. Vogliamo invece dire brevemente d'un'arca antichissima in rosso veronese non ancora riprodotta, sebbene sia conosciuta abbastanza dagli studiosi di cose parmigiane. Ci lusinghiamo che le nostre parole non abbiano ad essere inutili, intese come sono a determinare l'età dell'arca, più remota di quanto siasi creduto anche da scrittori recenti di storia dell'arte italiana, e a rilevare le differenze stilistiche fra l'insieme delle sculture originali dell'arca e la figurina preantelamica di San Bartolomeo, scolpita in marmo bianco e aggiunta di poi in sostituzione della primitiva scolpita in biancone come gli altri nove apostoli tuttora esistenti.

PARMA - Cattedrale - Arca veronese.
Fronte posteriore odierna con gli Apostoli Pietro e Andrea, Iacopo e Filippo, Giuda e Simone.

È noto che la cattedrale di Parma, già ricordata nell'anno 877, s'incendiò intorno al 920. Ricostrutta, bruciò completamente nella notte del 10 agosto 1058 (1). Allora Kadalo o Cadaloo da Verona, si noti bene la coincidenza, ricchissimo vescovo di Parma (1046-1071) e anche antipapa (1061) col nome di Onorio II, cominciò nel 1060 c. una vasta e splendida ricostruzione del tempio che condusse quasi a fine, se un documento del 1074 ricorda già la novella cattedrale che Pasquale II, togliendo l'interdetto e assolvendo Parma d'aver seguito l'antipapa, ribenediva il 31 ottobre 1106 e ridedicava alla Vergine. Ma il terremoto del 1117 danneggiò gravemente la chiesa di Cadalo (2), la quale venne in gran parte rifabbricata. Fra gli avanzi della cattedrale di Cadalo, danneggiati dal terremoto, è da porre senza fallo l'arca dell'altar maggiore, non solo pel materiale, impiegato forse per la prima volta in Parma

(1) Altri vuole nella notte del 10 agosto 1055.

(2) Cadalo fu munificente signore; eresse a Verona il grandioso monastero di S. Giorgio; a Parma oltre la cattedrale riedificò, avanti il 1055, l'Episcopio perito anch'esso in un incendio; lo munì di torri come un castello regio.

PARMA – Cattedrale - I Santi Abdon e Sennen.

e da un vescovo veronese, ma per la tradizione costante che tuttora si conserva in città (1) e, meglio di tutto, per lo stile degli ornati, delle figure, degli animali, e pei caratteri della statuina aggiunta, anteriore certo alle sculture dell'Antelami nel 1178, ma più evoluta del resto della cassa marmorea.

Questa non mostra che le quattro facce verticali. All'estremo destro (2) della grande facciata anteriore e sui due fianchi sono scolpite delle scene ad altissimo rilievo balzanti dal fondo di marmo rosso scavato; il resto della faccia anteriore è diviso in due nicchie rettangolari da strani pilastri a onde i quali fanno lo stesso ufficio delle colonnette nei più antichi sarcofagi bizantini, paleo-cristiani e romani. La fronte posteriore, che una volta secondo il vecchio rito era la principale, venne divisa in tre nicchie uguali a quelle della facciata; ogni nicchia contiene una coppia di apostoli. Una cordonata continua, di foglie scavate e attorcigliate, cinge la sommità della cassa nascosta dalla mensa dell'altare. Nella fronte posteriore, movendo dalla nostra destra verso sinistra, troviamo entro le nicchie le statuette di: PETRVS e AN | DRE | AS; IACOBVS e PHILIPP; IUDAS e SI | MON. I nomi di Simone e di Andrea, come quelli che seguiranno di Tommaso e di Paolo, sono incisi su filatteri o rotoli, quelli degli altri su volumi tenuti fra le mani dagli apostoli. Continuando il giro vediamo sul fianco, figurati in altorilievo, i Santi Abdon e Sennen seduti in trono, con la clamide reale agganciata sulla spalla destra, e in capo la corona; dal fondo spiccano teste energiche di belve; modo ingenuo di rappresentare l'ambiente persiano (1).

Procedendo all'esame della facciata principale troviamo la decapitazione dei due santi ora nominati, la statuetta, in marmo, di San Bartolomeo: THO | MAS· PAVLVS e IACOBV il quale chiude la serie degli apostoli (2).

Finalmente sull'ultimo fianco sta il Redentore in trono, entro la mandorla circondata dai simboli evangelici. Gli apostoli sono fissati all'arca da forti caviglie di ferro infisse nel dorso e nelle basi delle statuette. Dove fu collocata l'immagine, più piccola e più recente, di S. Bartolomeo è visibile il foro occupato un giorno dalla caviglia dorsale. Mentre i nove apostoli originali e le figure in altorilievo rosso hanno tuttora occhi di smalto nero, o le tracce di questo come i due re seduti, il S. Bartolomeo ne va privo, e a differenza dei goffi e rigidi personaggi in biancone ha il corpo contorto, i capelli e la barba a masse invece che sfilati; non ha iscrizione sul libro; solo un enorme coltellaccio identifica chiaramente il santo. L'arte v'è

(1) I Santi Abdon e Sennen nati in Persia e, secondo la leggenda, martirizzati in Roma nel 250 durante la persecuzione di Decio, sono rappresentati con la corona e il berretto persiano nelle antichissime sculture cristiane. Vennero sepolti, si dice, nel cimitero romano che porta il loro nome.

(2) Mancano a la serie comune gli apostoli: Giovanni, Matteo, Mattia. Abbonda invece il nome di Giuda. Non è qui il luogo di discorrere delle grandi variazioni nel numero e nel nome degli apostoli avanti il 1250 c., cioè prima che si attribuisse a ciascun apostolo una delle proposizioni del simbolo. L'omissione, ad ogni modo, fu voluta senza fallo dal committente dell'arca, poichè bastava sopprimere una delle due scene assegnate ai martiri per dare luogo agli apostoli ora mancanti. Ciò poteva farsi anche dopo scolpita l'arca, essendo applicate pur le altre statuette.

(1) BERTOLUZZI: *Nuovissima Guida* ecc. Parma, tipografia ducale, pag. 72. « Merita pur d'essere considerata, qual monumento del secolo XI.... l'arca di rosso veronese.... ed era nell'antica cattedrale ecc. » Si veda pure: ODORICI: *La cattedrale di Parma*, Milano 1864, pag. 40.

(2) Relativamente all'osservatore.

PARMA - Cattedrale - Il Redentore in gloria fra i simboli evangelici.

ancora molto debole, ma ha fatto un gran cammino a paragone delle altre sculture e specialmente degli apostoli dalle figure tozze fino all'inverosimile, dalle teste deformi, piatte, repugnanti come rudi maschere cinesi, con occhi fissi, spalancati, zigomi e mascelle bestiali, bocche simili a grandi squarci, barbe e capelli rozzamente sfilati. Le mani enormi hanno dita rigide dalle grandi unghie; i piedi, enormi anch'essi, mostrano più evidente un tentativo di verismo nell'accentuazione esagerata dei tendini, delle ossa, della forma delle falangi. Le pieghe sono uniformi nei piani e nelle dimensioni. Tuttavia, come succede sempre in coloro i quali fin da bambini maneggiano la mazza e lo scalpello, l'esecuzione materiale è franca e facile. Noi assegnamo queste sculture al 1070 c.; la statuetta, sostituita a quella guasta probabilmente dal terremoto dell'anno 1117 (1), dovette scolpirsi dopo la rifabbrica della cattedrale, quindi almeno nel 1150. I suoi caratteri stilistici la mostrano un po' più antica della celebre *Deposizione* (1178) dell'Antelami, e lontana abbastanza dalla bella cassa del 1179 dei Santi Sergio e Bacco, conservata nel Museo al Filarmonico di Verona. Sia detto di sfuggita, in questa cassa le proporzioni delle figure sono troppo brevi, ma la scienza dei piani nei bassorilievi e quella del moto e dello slancio nelle persone e negli animali, è ben superiore a quanto sapesse fare l'Antelami non solo nel 1178, ma benanche nella porta della Vergine nel battistero di Parma (1196 e oltre). L'arca di Parma deve dunque considerarsi nell'insieme come uno dei più remoti incunabuli della scultura veronese e nella statuetta aggiunta come un documento da unirsi a quelli già conosciuti i quali provano che l'Antelami non spuntò all'improvviso come un bel fiore in un luogo deserto.

PARMA - Cattedrale - Martirio dei Santi Abdon e Sennen; gli apostoli Bartolomeo e Tommaso, Paolo e Giacomo.

(1) Data la forma, la grossezza delle statuette originali degli apostoli riparati anche dalle nicchie, non è concepibile un guasto accidentale prodotto dalle contingenze comuni d'ogni giorno. Solo un urto violentissimo può spiegare la rottura della statua.

TERESA CAPELLI.

Con questo fascicolo si chiude la IX Annata della « Rassegna d'Arte ». Il frontispizio e l'indice per rilegare i fascicoli in volume verranno, come di consueto, spediti agli abbonati col fascicolo di gennaio p. v.

Notevoli ampliamenti nel testo, una maggiore ricchezza di tavole a colori e nuovi perfezionamenti grafici faranno anche per l'anno prossimo la « Rassegna d'Arte » sempre più apprezzata.

Il fascicolo di gennaio 1910, ricco di notevoli scritti, numerose illustrazioni e tavole fuori testo, sarà dedicato a commemorare il III Centenario della inaugurazione della nostra gloriosa « Ambrosiana » nel quale nome si compendia oltre alla celebre Biblioteca, anche una delle più preziose raccolte d'arte del mondo.

Anche quest'anno facciamo appello alla gentilezza dei lettori perchè ci aiutino a diffondere la nostra rivista nella cerchia delle loro conoscenze, e li preghiamo vivamente a volerci favorire di indirizzi di persone alle quali la nostra « Rassegna d'Arte » può interessare. A chi ci procurerà così almeno un nuovo abbonato offriremo in regalo un grazioso volumetto che stiamo appositamente preparando e che descriveremo ampliamente nel prossimo fascicolo.

Preghiamo i nostri cortesi abbonati a volerci scusare del ritardo di questo numero di Dicembre causato dal trasloco dal vecchio al nuovo stabilimento, trasloco che ha paralizzato momentaneamente il lavoro che verrà ripreso con più ardore per rendere sempre più bella e attraente la nostra rivista.

Ad evitare dannosi disguidi e ritardi ricordiamo nuovamente di indirizzare tutte le corrispondenze impersonalmente a

« Rassegna d'Arte »

MILANO = Via Saronno, 13.

Stabilimento ALFIERI & LACROIX - Milano.

Antonio Bonfanti, responsabile.

PER MESSINA E REGGIO

Cento riproduzioni di opere inedite di artisti italiani e stranieri, raccolte a cura della Famiglia Artistica, Società Artisti e Patriottica, Associazione architetti lombardi e pubblicate sotto il patrocinio del Comitato lombardo di soccorso per i danneggiati dal terremoto. Con prefazione di Giovanni Pascoli.

ALFIERI & LACROIX Milano, Editori - Prezzo L. 10

Volge un anno oramai da quell'alba paurosa di dicembre in cui in una bufera di terrore parvero schiantarsi i lembi estremi di Calabria e di Sicilia, sorridentisi ai lati del limpido specchio dello stretto fra le balze dirupate di Aspromonte ed i bruni colli del Peloro. In quell'alba era d'un tratto spento l'ampio e generoso alitare della vita di due nobili terre; il sangue di migliaia e migliaia di nostri fratelli si cementava tenacemente al suolo nemico sotto una distesa sconfinata di macerie senza nome. Ed un fiore — come lo chiamano le alate parole di Giovanni Pascoli — si posa oggi sull'ampio cimitero d'una generazione morta e seppellita all'improvviso con tutti i suoi vecchi ed i suoi bimbi: un altro ed eloquente attestato del lutto insanabile della patria comune, che porge una nuova voce di dolore e di conforto nel triste anniversario, e suona ad un tempo speranza ed augurio alle piccole città di legno, nelle quali i superstiti si sono tenacemente accampati sui lembi estremi della rovina delle loro case, vegliando il silenzio dello stuolo innumerevole dei loro morti, e tendendo non vanamente a risollevare i destini della loro terra sfortunata.

Nè più delicata poteva essere l'immagine del Poeta cui toccava la sorte di presentare questo nuovo tributo d'omaggio: un album nel quale, sotto gli auspici di tre fiorenti sodalizi artistici milanesi, la Famiglia Artistica, la Società Artisti e Patriottica e la Associazione degli architetti lombardi, e sotto il patrocinio del Comitato lombardo di soccorso per i danneggiati dal terremoto, sono raccolte cento riproduzioni d'opere originali ed inedite d'artisti italiani e stranieri, generosamente offerte come novella testimonianza d'un dolore che non conosce confini, e che sa all'occasione prendere forma concreta per associarsi fraternamente ad un'opera bella e sana, tendente a porgere un non vano aiuto ad una serie infinita di mali.

Saggio delle Illustrazioni (Nr. 69. Rinaldo Agazzi).

Ma, senza indugiare sull'altissimo significato che, solo per lo scopo a cui tende, avrebbe di per sè la nuova pubblicazione, conviene pur ritrovare alto argomento di conforto nel considerare con quale nobiltà essa si presenta: nobiltà di forma e di sostanza, che deve senza dubbio dare un legittimo senso di soddisfazione a quanti ad essa hanno partecipato. Basti considerare di quale eletta schiera di nomi si fregino le belle tavole di questo nitido ed elegante album di illustrazioni, edito ed impresso colla signorilità ed il fine intelletto d'arte dei nostri Alfieri e Lacroix. Tali nomi vanno da quello di un vero maestro della forte arte tedesca dell'oggi, Max Liebermann, a quello del gagliardissimo Brangwyn. Lo Stuck, lo Zorn, il Frédéric, tre nomi che rappresentano tre genti diverse e tre nobili espressioni dell'arte dell'oggi; lo Zuloaga, lo spagnolo franco ed audace nel quale par rivivere l'anima intensa del Goya, ed una eletta schiera dei nostri — dal Sartorio al Bistolfi, dal Dell'Oca Bianca al Trentacoste, dal Tito al Mariani, dal Mentessi al Bazzaro, dal Grubicy al Chiesa, dal Quadrelli al Carcano, dai Ciardi al Conconi, dal Calderini al Casciaro, e via via tra i vecchi ed i giovani che sanno lo spinoso cammino dell'arte — si seguono, con schizzi originali, acqueforti, disegni, bozzetti, impressioni, accenni anche fugaci dell'indole loro e del loro temperamento di artisti: ai quali tutti però la rara accuratezza e la fedeltà della riproduzione grafica sa dare sempre uno schietto ed intenso sapore di cosa sinceramente sentita ed espressa.

Ed eccoti il fiore, conclude il Pascoli, « o Messina novella, Messina bimba ancor trista e scenta e stenta, orfanella d'Italia ». E per l'anniversario dei suoi centomila morti, e per riaffermare ancora una volta la nostra fede saldissima nei suoi futuri destini: chè anche la nobile materia di cui esso s'è fatto questa volta sostanza, sembra stia a testimoniare come tale fede non sia del tutto vana. U. N.

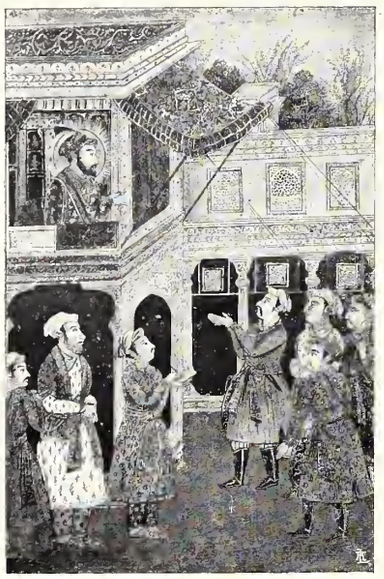
Enrico Bertarelli - INDIA

Impressioni di viaggio. Prefazione di Ferdinando Martini. Con 185 illustrazioni intercalate, 20 tavole fuori testo ed una carta geografica. Pubblicato a favore dell'Asilo di Galbiate. Milano MCMIX.

ALFIERI & LACROIX Milano, Editori - Legato in tela L. 10

Qualche anno fa Pierre Loti, che quando vuol « *posare* » ci riesce eccellentemente, pubblicò le sue impressioni dell'India intitolandole: *L'Inde (sans les Anglais)*. Gl'inglesi, per quel buon francese anglofobo della vecchia maniera, avrebbero guastato.

Ora, un libro alla buona, delle vere note di viaggio, delle descrizioni e delle notizie, qualche ricordo storico, qualche particolare statistico, un breve accenno qua e là di casi personali — molto discreto — giovano spesso assai più alla nostra conoscenza di luoghi e di popoli lontani.



Da una antica miniatura indu.

Un libro così ha pubblicato recentemente il signor Enrico Bertarelli sull'*India* — un libro elegantemente edito, splendidamente illustrato (pregio, questo, intrinseco in libri di viaggio), con 185 fotografie e 20 tavole fuori testo; delle impressioni interessanti, che danno una visione sommaria, ma chiara e attraente della immensa regione asiatica, dalle rive dell'Oceano indiano ai contrafforti dell'Imalaja. L'India con gli inglesi; poichè l'India, oltre a essere un paese meraviglioso di per sè, è anche nella sua realtà completa, un insigne monumento della potenza e della sapienza coloniale inglese.

« In questo volume — dice Ferdinando Martini nella prefazione — i più colti troveranno da apprendere ». Niente di più vero.

*
* *

Seguiamo il Bertarelli; scendiamo con lui a Bombay, la grande città commerciale e cosmopolita dell'India. Città singolare, costruita su un certo numero di isolotti che un sistema di dighe e di terrapieni riunisce fra di loro; città d'ogni razza e d'ogni religione, formicolante di indù, di mussulmani, di parsi, di buddisti, di cristiani, di ebrei, senza contare i negri; dai seguaci di Zoroastro, che adorano il fuoco, ai seguaci di Mosè, che.... conservano una certa debolezza pel vitello d'oro. Tra i seguaci di Zoroastro, appunto cioè tra i parsi, entriamo nel loro cimitero, sull'altura di Malabar. Arrivano dei cadaveri. Si depongono nudi sulla piattaforma dell'edificio centrale, a cielo aperto. I sacerdoti discendono; e subito centinaia di avvoltoi e di corvi si precipitano sui morti e ne lasciano solamente lo scheletro, che imbianca poi lentamente all'aria, alla pioggia, al sole, finchè, dopo quattro mesi, due sacerdoti penetrano nella torre con pinze e guanti e fanno cadere quegli avanzi nel pozzo centrale. I parsi spiegano: « Gli elementi della natura sono santi; santa la terra e santo il fuoco e santa l'aria e sante le acque. Il cadavere seppellito sconsacra la terra; se lo bruciate dissacra il fuoco; lasciato insepolto disonorirebbe l'aria; gettata nel mare, nei fiumi, violerebbe la santità dell'acqua ».

Si parte per Mont-Abu, attraversando una foresta popolata di liberi scimmie. Le scimmie in India, sono sacre dai tempi mitologici in cui un loro esercito aiutò il Dio Rama a riprendere la propria moglie involata dal demonio Ravana, e la scimmia Hanouman lo curò d'una ferita. A Mont-Abu notevoli i templi di Dilwana, della setta giainica, la quale crede che anche i corpi inorganici abbiano un'anima e che quindi l'anima potrebbe anche passare in un asso.

E via ad Agra, la capitale indiana del Cinquecento. Salutiamo lo splendido Taj-Mahal, il mausoleo innalzato dall'imperatore mongolo Shah-Jehan alla memoria della sposa diletta; il *pendant*, attraverso il mondo dell'amore coniugale, del mausoleo di Artemisia. Ci sono stati, dunque, nel mondo, almeno un marito, almeno una moglie infinitamente e gloriosamente amati — rispettivamente — dalla loro moglie e dal loro marito. Un'altra digressione? La burocrazia indigena. Possono variare, da un paese all'altro, le flore, le faune, i costumi, gli stili architettonici, i rapporti sociali; la burocrazia, no. « Formano una classe di uomini tutta speciale indiana, quella dei *babus*. Sono tipi strani, singolari, di mezzi letterati (come gli impiegati dei nostri ministeri), che generalmente hanno perduto tutte le buone qualità degli indù, senza acquistare le buone degli europei. A i *babus* universali?

SHIWA - Da un bassorilievo nel tempio di Ellora.

*
* *

Eccoci a Delhi, la più storica delle città indiane, piena di tragici ricordi e di monumenti solenni; poi a Jaipur, la città rosea e i suoi raiputi dalla barba tinta in rosso e tenuta con un fazzoletto bipartita sotto il mento (come una moltitudine afflitta dal mal di denti).

Una grandissima sorpresa ad Aymer, nel cuore dell'India? Eccola: trovare delle copie del *Corriere della Sera* e del *Guerin Meschino*. Trovare, si capisce, anche una signora milanese maritata a un capitano inglese. E a Udaipoor trovare una signora scozzese la quale deplora che Luca Beltrami non abbia voluto ricostruire lui il campanile di San Marco!

L'India, sì, con gl'Inglesi: l'India con le memorie eroiche della difesa delle infime minoranze inglesi contro la spaventosa insurrezione del 1857, con le memorie atrocissime di stragi. L'India di Cawnpore e di Lucknow, su cui passa ancora l'ombra del nefando Nana Sahib, ebbro d'orgie e di sangue.

Ah, ecco Bonares, la città santa, la Roma, la Mecca degli indiani; Benares, solenne sulla sacre rive del Gange, dove accorrono ogni anno un milione di pellegrini — e le rive fatte fantastiche dalle innumerevoli gradinate che vi scendono dalla città, dal solenne e veramente religioso silenzio delle grandi folle che s'immergono nell'acqua purificatrice delle anime.

ELEFANTA - Il Tempio.

Calcutta, un milione di abitanti, dalle strade come se ne trovano a Londra e a Parigi: altra città cosmopolita — tanto cosmopolita che vi è illustre (ed è illustre, del resto in tutta l'India) il signor Politti, gran pasticciere e confettiere nel nome d'Italia. Una punta verso l'Imalaja, poi ridiscendiamo.

India stravagante nel suo miscuglio di vita, propria, intensamente tradizionale, e di contaminazioni europee. Ecco il Nizam di Hyderabad, principe innamorato dell'automobilismo. Ha tutto un quartiere destinato alle sue venticinque automobili; e, accanto, le grandi scuderie degli elefanti!

Di corsa. Golconta, la città dei tesori: un mucchio di rovine, oggi. E Marco Polo affermava che bastava, a Golconta, stender la mano per raccoglier diamanti. Ne portavano giù le acque dei monti, se ne trovavano nei pozzi profondi. Oggi un mucchio di rovine e un lontano folgorio di leggenda. Viva e solenne, invece, Ellora, co' suoi trentaquattro templi o monasteri scavati interamente nella roccia, in un semicerchio di tre chilometri, col suo Kailas cupo e misterioso, tempio ciclopico tagliato per intero in un masso monolitico della montagna, enorme, con gallerie, scale, terrazze, cupole, obelischi, fantasticamente enorme quando si pensi al lento lavoro di traforamento della pietra che esso rappresenta. Ancora una digressione. Da Bangalore il nostro viaggiatore vuol telegrafare a Milano.

— Milano? che è questa Milano — domanda il telegrafista.

— Mah! Una città dell'Italia!

— Ah! — e l'impiegato mostra al confuso meneghino un gran libro da cui risulta che di Milano ce ne sono ben undici sulla faccia della terra....

Presso Trichinopoli fermiamoci un istante alla pagoda di Sriringam, il più grande edificio religioso del mondo, entro i cui recinti vivono più di ventimila persone: nella sola corte centrale 1040 tronchi colossali, schierati in 16 file di 65 colonne ciascuna.

E ora dovremmo imbarcarci per l'isola di Ceylan, meravigliosa isola verde. Ma c'è una cosa più semplice da fare e infinitamente più piacevole che seguir questa pallida traccia precipitosa: Leggere il libro. Diamine!

(Dal *Corriere della Sera*). INDEX.

ROSA GENONI - PER UNA MODA ITALIANA

Modelli, Saggi, Schizzi di abbigliamento femminile - Album con oltre 50 tavole montate su carta colorata

ALFIERI & LACROIX Milano, Editori - Rilegato in tela L. 8

Il discorso d'una moda nazionale italiana è all'ordine del giorno; se ne parla nei crocchi delle signore eleganti, nei laboratori delle sarte, nei magazzini di eleganze muliebri; e non solo si formano società, sorgono comitati per favorire la patriottica iniziativa, ma se ne occupano i giornali politici, ed i più illustri scrittori come l'onorevole Luigi Luzzatti, Pompeo Molmenti, Diego Angeli, Raffaello Barbiera, ecc., hanno accolta l'idea con entusiasmo e le hanno dedicato bellissimi articoli nelle migliori riviste.

Rosa Genoni, che si può dire fu l'iniziatrice d'una moda nazionale, perchè i suoi primi tentativi datano dal 1906, ha riunito in un elegante volume ben più di cinquanta disegni d'abbigliamenti femminili da lei ideati e composti, che furono indossati con successo da belle dame nei salotti eleganti e da valenti artiste sulla scena dei migliori teatri, e così riuniti formano una raccolta interessante per tutti quelli che si occupano d'eleganze femminili.

Il volume è infatti composto da una serie di schizzi che va dall'elegante veste da ballo e ricevimento, fino ad un costume per la navigazione aerea.

La signora Genoni attinge le sue ispirazioni dalle linee classiche dell'arte greca, dalle fogge dei primi tempi del cristianesimo, dal colore festoso dei mosaici bisantini, oppure dalla trionfante bellezza del Rinascimento e dalle bizzarie dei costumi popolari italiani, qualche volta studiando i motivi inesauribili della natura, e qualche altra abbandonandosi all'ispirazione della propria fantasia; ma sempre rimanendo fedele alla linea moderna, senza cadere nell'esagerazione e nel grottesco.

Quest'album che composto senza far tanto chiasso presenta trasformata l'idea in atto pratico è la più bella risposta di Rosa Genoni agli increduli ed agli scettici, sulla possibilità d'una moda italiana e mostra come praticamente e con gusto artistico si possano impiegare i prodotti delle nostre industrie.

Ed oggi che la crociata a favore della moda italiana riscuote tanto plauso, e l'idea geniale acquista ogni giorno nuovi proseliti, il libro della *sarta-artista* potrà servire di guida per i futuri innovatori che potranno attingervi nuove norme per combinare abbigliamenti inediti ed eleganti, senza rasentare il goffo ed il ridicolo, come pure sarà bene accolto dalle signore che vi troveranno una ricca miniera di ispirazioni per i loro abbigliamenti da poter armonizzare colla linea della loro figura, col genere della lor bellezza.

Dall'*Illustrazione Italiana*.

Ora che la tanta dibattuta questione di una moda italiana sembra voglia entrare nello spirito dei più e trovare una via pratica di attuazione, di sommo interesse ci sembra l'album che Rosa Genoni pubblica a Milano, comprendendovi modelli, saggi e schizzi di abbigliamento femminile, a illustrazione delle sue speciali teorie.

Finora Rosa Genoni aveva il privilegio di essere stata la prima ad iniziare in Italia gli studi per una moda nazionale: e si deve in gran parte al suo apostolato costante e all'opera sua indefessa, spiegata in Congressi, con monografie, con conferenze, se oggi Comitati si vanno formando per l'esplicazione dell'idea.

Ora, per far seguire alla teoria la pratica, la Genoni pubblica il saggio di una bella e ordinata raccolta di modelli originali, ispirati a lei in gran parte da modelli classici e popolari.

Se dobbiamo esprimere un giudizio complessivo su questo tentativo, che indubbiamente è il primo del genere, non possiamo tenerci dall'andare guardinghi, trattandosi di materia ancora vergine e in formazione.

L'impressione che i disegni producono è quasi sempre buona: il modello classico, come già notava l'Ojetti nell' « Arte all'Esposizione di Milano 1906 » è adattato all'esigenza dei costumi moderni.

L'ispirazione varissima: da un acquarello del Pisanello al « San Giorgio » del Mantegna, da un cantore del Bramante, a un affresco di Giotto, da un tipo romano del sesto secolo a un adattamento di costume sardo.

La linea tanto cara alle dame d'oggidì è conservata, soltanto i modelli acquistano il più delle volte un che di graziosamente originale, una nobiltà di carattere che rivelano la loro origine puramente artistica.

Dal *Giornale d'Italia.*

Modello inspirato da decorazioni leonardesche.

..... Alcuni vestiti del libro ora pubblicato, come quello che Lidia Borelli porta così deliziosamente in atteggiamento di soave malinconia, o l'altro riprodotto da una Ditta di Milano per una contessa veronese, o l'abito da casa ispirato da decorazioni leonardesche, o quello da sera tratto dalla Venere Anadiomene ed eseguito per la principessa L., mi paiono tali da destare in qualunque donna elegante il desiderio di indossare modelli italiani. Il libro senza parole è come una di quelle romanze che si ascoltano in silenzio, e risvegliano in noi desideri e sentimenti nuovi ed elevati....

Dal *Marzocco.*

Il lavoro di tre anni, dal 1906 al 1909, è stato raccolto in un ricchissimo album, edito da Alfieri & Lacroix, e contenente oltre 50 disegni, tra modelli ideati ed eseguiti per gentildonne ed attrici, saggi e schizzi di abbigliamento femminile. Nella pagina preliminare del volume è riprodotto il lusinghiero giudizio di quell'acuto critico che è Ugo Ojetti sulla prima mostra di Rosa Genoni all'Esposizione milanese 1906; fa seguito l'elenco degli studi e degli articoli esplicativi e di propaganda, a favore di una moda italiana, di questa artista che è anche un'agile e colta scrittrice, pubblicati sul *Marzocco*, su *Vita d'Arte* e su altre importanti riviste.

Dal ricco abito di Corte al semplice abito sportivo, dall'abbigliamento di gala al vestito da passeggio, offre questo album una ricchezza di motivi corretti, pieni di gusto, elegantissimi. Il valore cospicuo di questi modelli è in quella discrezione, necessaria e compiuta, in quell'armonia che, non violentando la linea essenziale del costume moderno, gli dona una grazia nuova e seducente, vibrante di quel nervosismo che domina la vita del nostro inizio di secolo.

Questa pubblicazione dimostra quanto possa farsi, nonostante gli eccessivi scetticismi e le inqualificabili ostilità incontrate per la moda in Italia; e si noti che la pubblicazione non emana da alcun comitato, ma è il personale contributo di un'artista di alto ingegno a un sogno di bellezza e di patriottismo.

Dal *Corriere d'Italia.*

PER MESSINA E REGGIO

Il giorno 28 dicembre - anniversario del disastro di Calabria e di Sicilia - si esporranno nella sede della Famiglia Artistica in Milano, Via S. Raffaele N. 6, le opere riprodotte nel nostro albo e destinate dai loro autori allo stesso scopo benefico che si prefigge la pubblicazione. L'esposizione-vendita resterà aperta fino al giorno *6 gennaio 1910* ed il pubblico vi potrà accedere gratuitamente dalle ore 16 alle 19 e dalle 21 alle 23.

S'intende che il prodotto della vendita delle opere verrà versato interamente al Comitato Lombardo di soccorso per i danneggiati del terremoto.

ALFIERI & LACROIX - Milano

·WATERMAN·
·IDEAL·FOUNTAIN·PEN·

·LA·MIGLIOR·PENNA·A·SERBATOIO·
·CATALOGHI··
·· GRATIS E FRANCO da ··
.L.&.C. HARDTMUTH.
·VIA·BOSSI·4-MILANO·

Simone Cantarini da Pesaro.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

I DISEGNI DELLA R. PINACOT. DI BRERA

94 tavole riproducenti nei colori originali dei lapis e degli inchiostri i migliori disegni della importantissima collezione di Brera.

Un volume in formato tascabile, con note descrittive ed elegante copertina

Lire TRE.

« I disegni, così scrive Francesco Malaguzzi Valeri nella prefazione al volume, son documenti preziosi per la conoscenza intima dell'artista: in essi egli rivela spontanea, genuina l'anima propria che si estrinseca, spesso con una foga che non si troverà nel quadro di cui quel disegno è la prima idea, senza preoccupazioni e senza vincoli di scuola. »

Il volume è in vendita anche presso lo Stabilimento MONTABONE.

Milano - Via Saronno, 13. ALFIERI & LACROIX.

AL
STABILIMENTO
DI
ARTI GRAFICHE
ALFIERI &
LACROIX
MILANO
VIA SARONNO
LAVORI ARTISTICI DI
RIPRODUZIONI E STAMPA
IN NERO ED A COLORI
G. BUFFA

· ANNO · IX ·

· RASSEGNA · D'A

· 1909 ·

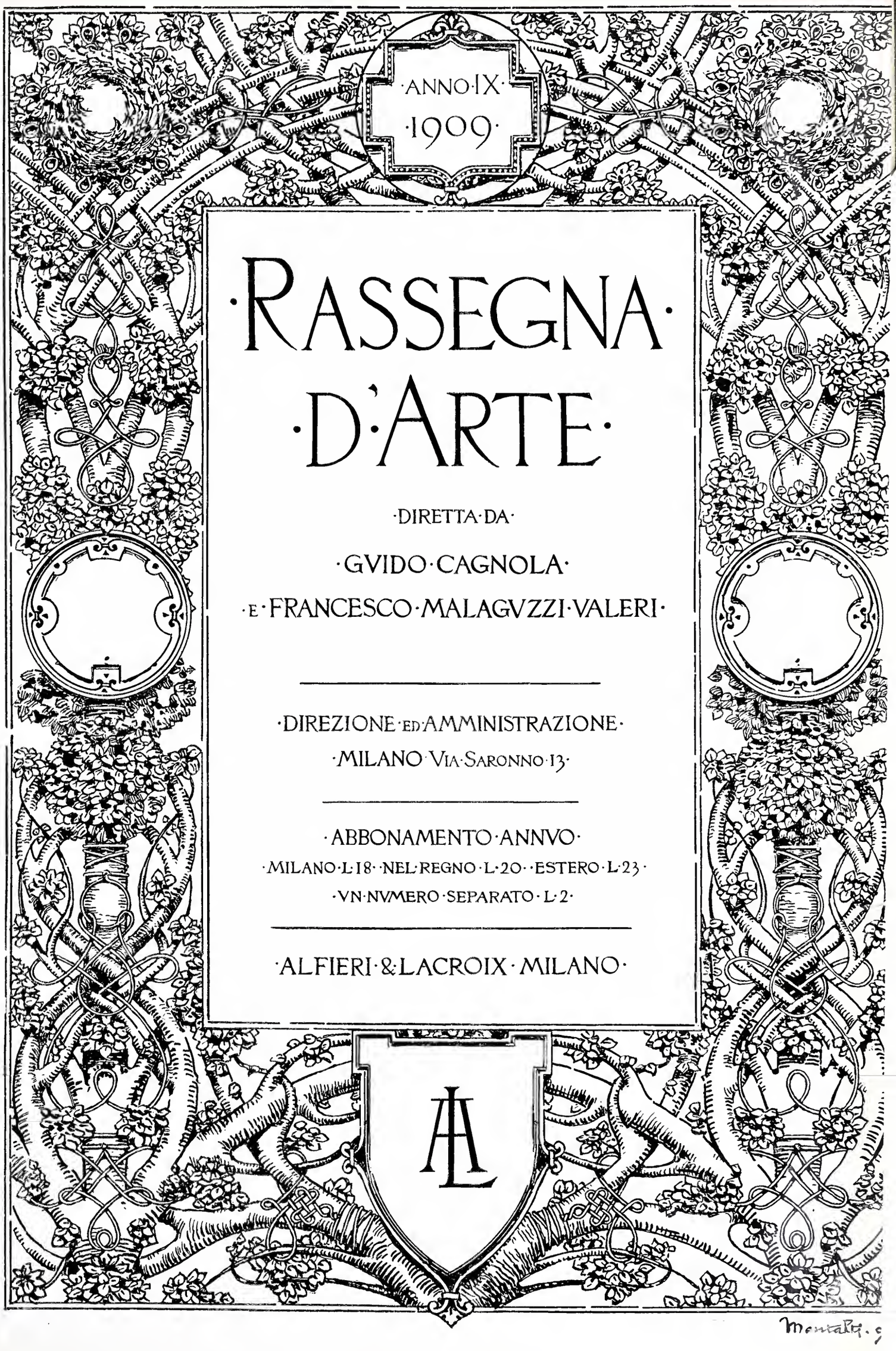
GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 5818

FOLIO
PERIOD
1

· ANNO · IX ·

· RASSEGNA · D'ARTE ·

· 1909 ·


ANNO IX
1909
RASSEGNA
D'ARTE
DIRETTA DA
GVIDO CAGNOLA
E FRANCESCO MALAGVZZI VALERI
DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
MILANO VIA SARONNO 13
ABBONAMENTO ANNVO
MILANO L. 18 NEL REGNO L. 20 ESTERO L. 23
VN NVMERO SEPARATO L. 2
ALFIERI & LACROIX MILANO
AL

Proprietà artistica e letteraria riservata agli Editori

ALFIERI & LACROIX, Inc. Imp. - Milano.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

INDICE DEGLI AUTORI

CON RICHIAMO AI NOMI DEI PRINCIPALI ARTISTI

ANNO 1909

Allmayer V. F. . . . . — " L'Arte in Sicilia " . . . . . Pag. 65
Albertinelli (Vedi Perkins) . . . . . " 145
Alibrandi (Vedi Frizzoni) . . . . . " 25
Amadeo (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . " 101
Andrea di Giusto (Vedi Diez) . . . . . " 200
Andrea della Robbia (Vedi Frizzoni) . . . . . " 25
Angelini L. . . . . . — " Di un bozzetto di quadro del pittore Vittore Ghislandi " . . . " 153
Arte Bergamasca . . . . . " 191
Annoni A. . . . . . — " Del palazzo di Brera " . . . . . " 137
Antonazzo Romano (Vedi Bernardini) . . . . . " 41
Antonello da Messina (Vedi Frizzoni) . . . . . " 25
Balletti A. . . . . . — " Tradizioni e filtrazioni d'arte " . . . . . " 150
Balduccio da Pisa (Vedi Sant'Ambrogio) . . . . . " 31
Bartolo di Fredi (Vedi I. V. Elder) . . . . . " 159
Bartolomeo (fra) (Vedi Perkins) . . . . . " 171
Bellini Gentile (Vedi Frizzoni) . . . . . " 55
Bellini Giovanni (Vedi Frizzoni) . . . . . " 55
Bellini Jacopo (Vedi Frizzoni) . . . . . " 55
Bernardini G. . . . . — " Alcune opere di Antonazzo Romano " . . . . . " 43
" La nuova galleria Vaticana " . . . . . " 898-113
" Ancora dell'Annunciazione del Pantheon " . . . . . " N. X
Boccaccino (Pseudo) (Vedi Fogolari) . . . . . " 61
Boccaccino (Pseudo) (Vedi Frizzoni) . . . . . " 127
Boltraffio (Vedi Perkins) . . . . . " 8
Breck J. . . . . . — " Notizie intorno ai dipinti nel Fogg Museum " . . . . . " 169
Coppelli T. . . . . . — " L'arca veronese nel Duomo di Parma " . . . . . " 206
Carducci Michelangelo (Vedi Sordini) . . . . . " 196
Cariani (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . " 137
Carnevali N. . . . . . — " Un affresco di B. Gozzoli " . . . . . " 24
Cesari C. . . . . . — " La chiesa di Fornò " . . . . . " 167
Chiappelli A. . . . . . — " Giottino e un tabernacolo testè aperto in Firenze " . . . . . " 72
Cimabue (Vedi Giusto) . . . . . " 95
Civerchio (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . " 137
Clementi Prospero (Vedi Balletti) . . . . . " 150
Crivelli Carlo (Vedi Frizzoni) . . . . . " 55
Diez E. . . . . . — " Dipinti di recente acquistati nel *Kaiser-Friedrich Museum* " . . . " 200
Daddi (Vedi Bernardini) . . . . . " 89
Domenico Veneziano (Vedi I. V. Elder) . . . . . " 159
Duccio (Vedi I. V. Elder) . . . . . " 159
Elder (I. Vavasour) — " Un affresco inedito del Perugino " . . . . . " 121
" Spigolature di Val d'Elsa " . . . . . " 159
" Un affresco ignoto del Mezastris " . . . . . " 189
Ferrettini E. . . . . . — " La risurrezione di una chiesa del Trecento " . . . . . " 6
Ferrari Gaudenzio (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . " 137

Fiocca L. . . . . — " Il Duomo di Messina e i suoi restauri " . . . . . Pag. 21
" Gli affreschi trecenteschi nella cappella della chiesa di S. Chiara in Montefalco " . . . . . " 164
Filippo (fra) da Campello (Vedi E. M. Giusto) . . . . . " 76
Fiorenzo di Lorenzo (Vedi Jacobsen) . . . . . " 73
Fiorenzo di Lorenzo (Vedi Perkins) . . . . . " 145
Fogolari G. . . . . — " Artisti lombardi del primo Cinquecento che operarono nel Veneto " " 61
Foppa (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . " 84
Frati L. . . . . — " Un polittico di Vitale da Bologna " . . . . . " 171
Francesco di Giorgio (Vedi Gamba) . . . . . " 37
Francesco Napoletano (Vedi Perkins) . . . . . " 145
Frizzoni G. . . . . — " Acquisti della Galleria dell'Ermitage " . . . . . " 2
" Rassegna di alcune notevoli opere di pittura e scoltura in Messina " " 25
" Il libro dei disegni di Jacopo Bellini al Louvre " . . . . . " 55
" Niccola Appiano ossia lo Pseudo Boccaccino " . . . . . " 127
Gamba C. . . . . — " Alcuni ritratti di Cecchino Salviati " . . . . . " 4
" Un nuovo dipinto del Leonbruno " . . . . . " 31
" A proposito di alcuni disegni al Louvre " . . . . . " 37
Gaddi (Taddeo) (Vedi I. V. Elder) . . . . . " 159
Gentile da Fabriano (Vedi Bernardini) . . . . . " 113
Gerevich T. . . . . — " Le relazioni fra la miniatura e la pittura bolognese nel trecento " " 196
Gerola G. . . . . — " Il Giambellino del Museo di Verona " . . . . . " 1
Ghirlandaio (Vedi I. V. Elder) . . . . . " 159
Ghislandi (Vedi Angelini) . . . . . " 153
Giolli R. . . . . — " Appunti d'arte novarese " . . . . . " 80-95
Giottino (Vedi Chiappelli) . . . . . " 71
Giotto (Vedi Bernardini) . . . . . " 89
Giotto (Vedi E. M. Giusto) . . . . . " 95
Giovanni da Fiesole (Vedi Diez) . . . . . " 200
Giovanni da Penna (Vedi E. M. Giusto) . . . . . " 77
Giovanni del Biondo (Vedi Bernardini) . . . . . " 89
Giovanni di Paolo (Vedi Bernardini) . . . . . " 113
Giusto (fra E. M.) . — " Chi fu veramente l'architetto della basilica superiore di S. Francesco in Assisi " . . . . . " 76
Gnoli U. . . . . — " Un affresco del Signorelli distrutto " . . . . . " 120
Gozzoli (Vedi Mesnil) . . . . . " 74
Gozzoli (Vedi Perkins) . . . . . " 169
Gozzoli (Vedi Diez) . . . . . " 200
Gronau G. . . . . — " Pietro Perugino a Venezia " . . . . . " 132
Jacobsen E. . . . . — " Un disegno di Fiorenzo di Lorenzo nella Galleria degli Uffizi " . . " 73
Kristeller P. . . . . — " Francesco Squarcione " . . . . . " N. X-XI
Laurana (Vedi Frizzoni) . . . . . " 25
Leonardo del Tasso (Vedi Gamba) . . . . . " 37
Leonbruno (Vedi Gamba) . . . . . " 37
Liberale da Verona (Vedi Perkins) . . . . . " 145
Licinio (Bernardino) (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . " 137
Lorenzetti (Vedi Bernardini) . . . . . " 89
Lorenzo Monaco (Vedl Siren) . . . . . " 33
Luca di Tommé (Vedi Perkins) . . . . . " 145
Malagola C. . . . . — " La mostra d'arte sacra a Venezia " . . . . . " 9
Malaguzzi Valeri F. — " Il Foppa in una recente pubblicazione " . . . . . " 84
" Polemiche artistiche " . . . . . " 101
" Ultimi acquisti della Pinacoteca di Brera " . . . . . " 137
Mantegna (Vedi Frizzoni) . . . . . " 55
Marangoni G. . . . . — " Il Sant'Andrea di Vercelli " . . . . . " 121-154-180
Martini (Simone) (Vedi Perkins) . . . . . " 41
Massara A. . . . . — " Il fregio dei Duchi nel Castello Visconti d'Invorio inferiore " . " 51
Masolino da Panicale (Vedi I. V. Elder) . . . . . " 159
Matteo di Giovanni (Vedi Perkins) . . . . . " 169
Mauceri E. . . . . — " Stucchi serpotteschi inediti " . . . . . " 75
Memmi (Lippo) (Vedi Bernardini) . . . . . " 89
Mesnil G. . . . . — " Sigismondo Malatesta e G. Maria Sforza in un affresco di Gozzoli " " 74
Mezastris (Vedi I. V. Elder) . . . . . " 189
Morini A. . . . . — " Cascia, Chiesa delle Capanne in Collegiacone " . . . . . " 173

Nebbia U. . . . . . — " Vecchi balconi a Milano „ . . . . . Pag. 17
" Emblemi e raffigurazioni ducali nel Duomo di Milano „ . . . „ 109
Neri di Bicci (Vedi I. V. Elder) . . . . . „ 159
Perkins (F. Mason) — " Un dipinto sconosciuto di scuola milanese „ . . . . . „ 8
" Un dipinto ignorato della scuola senese „ . . . . . „ 41
" Un polittico di Antonio Vivarini „ . . . . . „ 88
" Alcuni dipinti italiani in America „ . . . . . „ 145
Perugino (Vedi I. V. Elder) . . . . . „ 121
Pietro da Rho (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . „ 101
Pintoricchio (Vedi Bernardini) . . . . . „ 113
Pittoni L. . . . . . — " La castaldia di Ponte Casale „ . . . . . „ 48
" Di alcune opere Sansovinesche „ . . . . . „ 187
Pontormo (Vedi Gamba) . . . . . „ 37
Pordenone (Vedi Gamba) . . . . . „ 37
Quartararo (Vedi Serra) . . . . . „ 203
Rinaldis (de) . . . . . — " Per una testa di cavallo di bronzo nel Museo di Napoli „ . . . „ 13
Romanino (Vedi Frizzoni) . . . . . „ 2
Rubbiani A. . . . . . — " San Giacomo degli Eremitani in Bologna „ . . . . . „ 175
Salviati (Vedi Gamba) . . . . . „ 4
Salvo d'Antonio (Vedi Frizzoni) . . . . . „ 25
Sansovino (Vedi Pittoni) . . . . . „ 48-187
Sant'Ambrogio D. . . . — " Affresco luinesco in Poasco „ . . . . . „ 16
" Alcuni altorilievi di Balduccio da Pisa „ . . . . . „ 31
Santa Croce (Francesco) (Vedi Angelini) . . . . . „ 191
Schiavone (Vedi Malaguzzi) . . . . . „ 137
Sebastiano del Piombo (Vedi Bernardini) . . . . . „ 113
Serra L. . . . . . — " Su Riccardo Quartararo „ . . . . . „ 203
Signorelli (Vedi Gnoli) . . . . . „ 121
Siren O. . . . . . — " Opere sconosciute di Lorenzo Monaco „ . . . . . „ 33
Solari (Vedi Nebbia) . . . . . „ 109
Sordini G. . . . . . — " Michelangelo Carducci pittore Norcino del XVI secolo „ . . . „ 193
Spinello Aretino (Vedi Perkins) . . . . . „ 169
Squarcione (Vedi Kristeller) . . . . . „ N. X-XI
Stanghellini A. . . . . . — " Una Madonna nella chiesa di S. Stefano a Lucciano „ . . . . „ 158
Strozzi (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . „ 137
Taddeo di Bartolo (Vedi Perkins) . . . . . „ 169
Tintoretto (V. Vicenzi) . . . . . „ 148
Tura (Vedi Perkins) . . . . . „ 169
Vicenzi C. . . . . . — " Notizie su un quadro del Tintoretto nella Pinacoteca del Castello di Milano „ . . . . . „ 146
Vivarini Antonio (Vedi Perkins) . . . . . „ 88
Vitale da Bologna (Vedi Frati) . . . . . „ 171
Zuccarelli (Vedi Diez) . . . . . „ 200

INDICE DEI LUOGHI

RICORDATI NELLA CRONACA.

			FASCICOLO
Aia	*Esposizione*	N.	VI-VII
Amburgo	*Vendita*	„	II
Amsterdam	*Esposizione*	„	VIII-IX
Aquileja	*Scoperte*	„	X
Atene	*La stagione archeologica.*	„	I
Augsburg	*Museo*	„	VIII-IX
Baviera	*Vendita*	„	II
Berlino	*Museo*	„	II
	Acquisti	„	VI, X
	Esposizione	„	VIII-IX
	Nuovo Tiepolo	„	VIII-IX
Bettona	*Affreschi*	„	VI
Bologna	*Lapide ai Carracci*	„	I
	Per una cappella in S. Petronio	„	I
Bruxelles	*Esposizione*	„	V
	Un cattivo esempio.	„	VI
	Vendita.	„	VIII-IX
	La raccolta del Re.	„	X
Budapest	*Acquisto*	„	II
Colonia	*Restauro*	„	II
Digione	*Museo*	„	V
Domodossola.	*Affreschi del 1400.*	„	XII
Faenza	*Società fra amici dei monumenti*	„	I
Fiesole	*Per la conservazione dei monumenti*	„	I
Firenze	*Antico affresco*	„	II
	Istituto francese.	„	III
	Museo archeologico	„	III
	Arazzi	„	VI
	Furti	„	XII
Foligno	*Scoperta di affresco*	„	V
Francoforte	*Acquisto*	„	VIII-IX
Genova	*Due opere del David*	„	III
	La vendita dei Van Dyck	„	VIII-IX
Grottaferrata	*Campanile in pericolo*	„	III
Londra	*Esposizioni*	„	III, VIII-IX
	Scoperta	„	III
	Collezione di quadri	„	VII
	Nuovo Holbein	„	VIII-IX
	Nuovo Gainsborough	„	VIII-IX
	Vendite.	„	VIII-IX, XI
	Collezione acquistata	„	X
	Esposizione	„	XI
Lucca	*Scoperta*	„	XII
Madrid	*Nuovo Museo*	„	VI
Magonza	*Museo*	„	I
Mannheim	*Furto di dipinto*	„	III
	Esposizione	„	VII
Molfetta.	*Antica Necropoli*	„	V
Monaco	*I dipinti di Tiziano*	„	III
	Esposizione	„	III, XII
	Un Rubens	„	V
	Asta.	„	VIII-IX
Nuova York	*Vendita*	„	III
	Modificazioni di tariffe	„	VI
	Esposizione	„	VIII-IX
	Acquisto	„	VIII-IX, XII
	Esposizione	„	XII
Parigi	*Louvre*	„	I-II, V, XI
	Museo serale.	„	II
	Furti	N.	II
	Esposizione	„	II, VI, XII
	La Malmaison	„	III
	Musei di provincia	„	III
	Collezione d'arte	„	V
	Il Museo Carnavalet	„	V
	Bagatelle	„	V
	Pendole storiche.	„	VI
	Protezione dei paesaggi	„	VI
	Incendio	„	VI
	Vendita	„	VI
	Coraggiosa iniziativa.	„	VIII-IX
	Provvida iniziativa	„	VIII-IX
	Castello	„	X
	Acquisto	„	
	Vandalismo	„	XII
Pavia	*Scavi*	„	I
	Demolizione	„	VII
Perugia	*Scoperte*	„	XII
Pienza.	*Duomo.*	„	VIII-IX
Pietroburgo	*Esposizione*	„	I, III
	Oggetti d'arte falsificati	„	I
Polizzi.	*Trittico fiammingo*	„	I
Pompei	*Affreschi*	„	VI
Ravenna	*Scavi*	„	X
Recco	*Affresco*	„	X
Roma	*Commissione per la conservazione dei monumenti*	„	I
	Nuova Pinacoteca Vaticana	„	II
	Buona novella	„	III
	Scoperta	„	III
	Deliberazione del C. S. di B. A.	„	III
	Acquisto	„	III
	Falsa notizia.	„	V
	Inchiesta	„	VI
	Scavi	„	VI
	Passeggiata archeologica	„	VII
	Nuovi ispettori	„	VIII-IX
	Opera del Bernini	„	X
	La statua d'Anzio	„	XI
	Preziosi affreschi	„	XII
Sassari	*Città preistorica*	„	XI
Sevres.	*Dono*	„	V
Strasburgo	*Buona disposizione*	„	I
	Legato	„	II
	Demolizione	„	V
Stuttgart	*Esposizione*	„	VIII-IX
Sudburg.	*Monumento*	„	VIII-IX
Tivoli	*Importante scoperta*	„	VIII-IX
Toledo.	*Scoperta*	„	I, X
	Cattedrale in pericolo	„	II
Treviso	*Affresco*	„	XI
Venezia	*Tela del Tintoretto*	„	VIII-IX
Verona	*Il graffito di S. Zeno*	„	I
Versailles.	*Scoperta*	„	II
	Nuove sale	„	V
	Il Palazzo	„	VII
	Dono	„	XII
Vienna.	*Vendite*	„	III, V

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.

DUE APR 21 '66 EA

DUE JUL 29 '67 EA

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 5818